



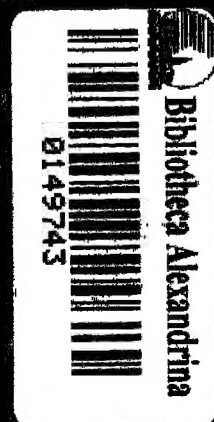
دراسات أدبية

دراسات أدبية

العروض وايقاع الشعر العربي

محاولة لإنعاج معرفة علمية

د. سيد البحراوي



العروض وإيقاع الشعر العربى



محاولة لإنتاج معرفة علمية



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Beit el-Hekma Alexandria

د . سيد البحراوى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٣

الايخراج الفني والملكييت

اميمة علي احمد

إهداء

إلى ذكرى
عبد المحسن طه بدر
وقيمة النبيلة

مقدمة :

في ضرورة انتاج معرفة علمية بالعروض

العروض هو أحد العلوم العربية التي تبدو شديدة الإحكام من الناحية المنهجية ، والقادرة على استيعاب الذائقة العربية ، سواء من قبل الشعراء أو المتلقين للشعر ، والدليل على ذلك أن أحكامه ظلت منذ القرن الثاني الهجري حتى العصر الحديث . ومع ذلك ، فإن دارس العروض يلاحظ أن هذا العلم لم ينج في أى لحظة من تاريخه وحتى لحظة نشأته من النقد والمراجعة بل والهجوم أيضا .

فمنذ أبى العتاهة الذي أعلن نفسه « أكبر من العروض » ، نجد إضافات للأخفش والمعري ، وتعديلات للجواهرى وحازم القرطاجنى ، وغيرهم من اللغويين والنقاد . غير أننا لا نستطيع الزعم بأن أيا من هذه الإضافات والتعديلات قد قامت على أساس مفاير جذريا للأساس الذى أقام عليه الخليل عروضه^(١) .

أما فى العصر الحديث ، فقد بدأت دراسات المستشرقين للعروض العربى بداية مبكرة ، فمنذ بداية القرن التاسع عشر تقريبا بدأ إيwald مراجعته للعروض العربى ، بهدف ادراكه فى ضوء العروض الرومانى والاغريقى^(٢) ، وبعد ذلك جاءت محاولة جويار « نظرية جديدة فى العروض العربى »^(٣) التى تقوم على ادراك العروض ادراكا موسيقيا . وبعدها دراسة فايل^(٤) ، والتى تحاول أن تدرك العروض ادراكا نبريا .

أما فى العالم العربى ، فانا نجد نظرات جديدة فى العروض العربى منذ بداية القرن العشرين ، فهناك مقالات الاب خليل اده اليسوعى فى مجلة المشرق (١٩٠٠) التى ينتقد

فيها بعض الاسس المنهجية للعروض^(٥) ، وهناك محاولة جميل صدقي الزهاوي في المتكطف (١٩٢٧) لرد الأوزان كلها الى وزن المتقارب والمتدارك^(٦) ، ثم مقالة محمد مندور عن الشعر العربي ، غناؤه ، إنشاده ، وزنه « (١٩٤٦) » ، وكتاباً إبراهيم انيس « الاصوات اللغوية » (١٩٤٦) و « موسيقى الشعر » (١٩٤٨) ، وكتاب محمد الطيب المجذوب « المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها » (١٩٥٥) ثم كتاب شكرى عياد « موسيقى الشعر العربي » (١٩٦٨) ، وكتاب كمال ابو ديب « فى البنية الإيقاعية للشعر العربي » (١٩٧٤) وغيرها من الكتب والدراسات .

وإذا كانت دراسة القدماء قد قامت على نفس الأساس الخليلي ، فإن بعض دراسات المحدثين ، وخاصة من المستشرقين قد حاولت أن تكتشف في العروض العربي أسسا أخرى ، كان أهمها الأساس الموسيقي (جويار) والأساس النبري (فايل) ، وهما الأساسان اللذان جذبا معظم الدارسين العرب الذين حاولوا إقامة بديل جذري لعروض الخليل (أبو ديب الذى تابع فايل أساسا) .

غير أن هذه المحاولات للوصول إلى أسس جديدة للعروض العربي تواجه - من وجهة نظرنا - مشكلتين مترابطتين : الأولى تتعلق بتسليمها بأن العروض العربي مثل لإيقاع الشعر العربي ، فرغم الانتقادات الكثيرة والصحيحة التى وجهها هؤلاء الدارسون للأسس المنهجية لبناء الخليل لعروضه ، فانهم فى نهاية المطاف يسلمون به ، ويبنون عليه اساسهم الجديد ، مع بعض التعديلات الطفيفة ، كما سيتضح فى مناقشتنا لهم فيما بعد . وهذا أدى إلى المشكلة الثانية والمتعلقة بتكريس الجذر المنهجى للخليل ، أى فكرة الأصل الثابت (والتي هى عند فايل النواة المنبورة : أى البوتد) الذى يمكن رد كل الفروع (والانحرافات) اليه ، وإذا كان الأصل عند الخليل هو الدائرة ، فإن الأصل عند الجدد هو الأعراس الأوروبية والتي جرى البحث عن مثيل لها فى العارض العربي .

ولاشك أن ثمة جانبا مهما فى محاولات المستشرقين ومن تابعهم من العرب ، وهو البحث فى أسس العروض ، ومحاولة اكتشاف جذور نسقه ، وخاصة البحث فى أهمية البوتد التى تستحق الإشادة بها ، رغم أنها تبدو مفروضة على الفهم العروضى ، بالإضافة إلى كونها بعيدة عن إيقاع الشعر العربي ، الذى نعتبره أكبر من العروض وأوسع ، ويحتاج إلى دراسة بمنهج آخر .

وتقديرى أنه - فيما عدا - كتاب شكرى عياد - ظلت المحاولات الأخرى بعيدة فى توجهها عن القضية المهمة الملحة بالنسبة للعروض وللإيقاع معا ، اقصد مهمة انتاج معرفة علمية بها .

إن محاولة الوصول إلى « بديل جذري لعروض الخليل » هي مهمة مشروعة دون شك ، وهي تقوم على مسلمة يتفق عليها معظم الدارسين الجدد ، وهي أن عروض الخليل لم يستوعب تماما إيقاع الشعر العربي ، بدليل محاولات الخروج عليه من قبل الشعراء منذ لحظة انشائه كما قلنا ، غير أن هذه المهمة لا يمكن أن تنجز ، بنفس المنظور المنهجي للخليل من ناحية ، وعلى أساس من نفس نسقه (تفعيلاته) ، كما أنها - وهذا هو الأهم - لا يمكن أن تتم قبل أن نعرف بالضبط لماذا لم يستطيع العروض أن يستوعب إيقاع الشعر العربي

نحن إذن في حاجة إلى منهج جديد للدراسة العروض ولدراسة الإيقاع ، نحتاج إلى منهج قادر على إنتاج معرفة علمية بالنظرية العروضية في إيقاع الشعر العربي ، نتيج لنا فهم أسسه ليس فقط الفنية وإنما الإيديولوجية ، وأثر هذه الأسس على حدود فعاليته علميا وفنيا . ونحتاج إلى منهج قادر على إدراك الخصائص الإيقاعية للشعر العربي قديمه وحديثه ، ما قبله منه العروض وما رفضه . وهما منهجان متكاملان ، أو منهج واحد : منهج يمتلك أساسا نظرية تحدد ماهية الإيقاع ووظيفته ، وحدود تقنيته ، والعلاقة بين التقنين أو التقعيد والواقع الملموس (أى الإيقاع نفسه) بحيث تضيء لنا معرفة الإيقاع قصور العروض ، وتستطيع أن تحقق هي مالم يستطيع العروض تحقيقه ،

على هذا النحو ، يبدو لنا أن المهمة الملحة ، بالنسبة لدارس العروض المعاصر هي تحقيق القطيعة المعرفية معه ، لاشرحه وتفسيره كما فعل البعض ، ولا زعم تجاوزه ثم الوقوع في برائته ، كما فعل آخرون . نحن نحتاج إلى إحداث قطيعة معرفية مع العروض بفهمها علميا صحيحا ، أى فهمه كنسق كلى حامل لظروف نشأته وتناقضاتها ، وهذا الفهم وحده هو الذى يعطينا المفتاح الحقيقي .

وهذا القطيعة - فيما اعتقد - هي ذات المهمة المطلوبة بالنسبة لمجمل التراث العربي الإسلامى الذى نعيش منذ بداية العصر الحديث في مأزق كيفية التعامل معه . فمن محاولات استعادة التراث وإحيائه ، إلى دعوات رفضه ، إلى دعوات الاستعانة بإيجابياته ونفى سلبياته ، نسير في حركة دائرية اعتقد أن الكاسب فيها والمسيطر هو التراث نفسه ، هذا الذى لم تستطيع الأجيال السابقة من علمائنا ومثقفينا المحدثين أن ينجزوا المهمة الأساسية بشأنه ، أى مهمة تجاوزه تجاوزا علميا ، أى تحقيق القطيعة المعرفية معه .

إن استعادة التراث الماضى ، مطلب مستحيل ، ورفضه ضلال ، لأنك لاستطيع أن ترفض ماضيك الكامن بداخلك ، ومحاولة الانتقاء للإيجابيات هي محاولة نفعية لأنها تحاول أن تستغل عناصر تراثية (معزولة عن سياقها) في مواجهة الخصم (التراثى أو الغربى) في معارك آتية ، لا يمكن حسمها الا بالمواجهة الواضحة التى تقوم على معرفة علمية بكامل التراث ، وإثبات أنه نتاج لحظة مضت ولا يستطيع أن يحل لنا مشاكلنا الراهنة

أقول أن دوران مثقفينا وعلمائنا في دائرة الحلول الثلاثة الماضية ، أدى إلى استمرار هيمنة التراث ومستغليه الأدعياء كسلطة ذهنية ، وفي تقديري أن هذا الدوران قد نتج عن انطلاق مشروعنا العلمي الحديث كله نشأة انفعالية حتمتها المواجهة مع الغرب الاستعماري ، الذي فرض وجوده علينا أحد أمرين ، إما أن نمتجد تراثنا كنوع من الاحتواء به ، أو نشعر ازاءه بدونية ونسلم بصحة الآخر الغازي ونستسلم له ولننطق . ومن هنا ، نرى أن التبعية للغرب لا تختلف في تأثيرها عن التبعية للتراث ، طالما أننا لا ننطلق من وعي واقعي علمي باحتياجاتنا المعاصرة وبالشروط المنهجية للبحث عن إجابات لأسئلتنا . ومن ثم فإن الهدف ينبغي أن يكون إحداث التطيعة المعرفية مع التراث ، ولكن ليس ببدل أوروبي ، وإنما بوسائل علمية متمتعة ، بعيدة عن الغرض والايديولوجيا بقدر الامكان ، سواء كانت هذه الايديولوجيا تراثية أو أوروبية .

وهذا الكتاب هو محاولة لإنتاج معرفة علمية بالعروض العري ، على أساس من فهم إيقاع الشعر العري ، مستفيد من الانجاز العلمي الحديث في فروعه المختلفة ، وهو وإن بدأ يعرض للعروض العري - في القسم الأول - وانتهى - في القسم الثاني - بمنهج لدراسة إيقاع الشعر العري ، يقوم على علاقة جدلية بين القسمين . فكما سبق القول ، أدى فهمنا للعناصر المكونة للإيقاع ، إلى إدراك ضرورة البحث عن أسباب قصور العروض عن تحقيق هذا الإدراك . كذلك ساهم فهمنا لشروط إنتاج العروض في إدراك الأسباب التي قمعت جوانب معينة في إيقاع الشعر حتى القديم منه .

وهذه المحاولة هي نتاج عمل طويل في ميدان العروض وموسيقى الشعر والإيقاع^(٧) استفادت بالتأكيد من خبرات الآخرين سلبي وإيجابي ، وهي - على كل حال - بداية نأمل أن تضيف رؤية جديدة لفهم العروض ولدراسة الإيقاع من ناحية ، وإمكانية مختلفة للتعامل مع التراث من ناحية أخرى . وفهم الواقع المعاصر علمياً من ناحية ثالثة .

الهوامش :

- (١) عن استداركات القدماء على عروض الخليل ، راجع محمد العلمي : العروض والمصافية دراسة في التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٣ ، وراجع مناقشتنا له في مقدمة القسم الثاني من هذا الكتاب .
- (٢) راجع عرضا لمحاولة ابوالد في دراسة :
- Zaki N. Abdel-Malck: Towards a new theory of Arabic Prosody
- في مجلة اللسان العربي ، جامعة الدول العربية . المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٠ - ١٩٨١ ، ص ٥١ وما بعدها .
- (٣) اصدر جويار كتابه سنة ١٨٧٧ ، وقد ترجمه إلى العربية المنجى الكعبي ولكنه لم ينشره ، وقد قرأت مخطوطة الكتاب المترجم من مكتبة د . سعد مصلوح .
- (٤) راجع مادة Around في دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الجديدة .
- (٥) راجع المقالات في مجلة فصول ، القاهرة ، عدد يونيو ١٩٨٦ .
- (٦) راجع عنها زكي عبد الملك ، المرجع السابق ، ص ٤١ .
- (٧) استفاد القسم الأول بفقرات من دراستنا : علم العروض في ضوء كتاب « الأخفش » واستفاد القسم الثاني من مدخل رسالة الدكتوراه « في البنية الإيقاعية لشعر السياب » مع إضافات وتعديلات ، كما أن الدراسة التطبيقية الأولى هي جزء من ذات الرسالة في حين أن الدراسة الثانية تنقيح لدراسة عن الإيقاع في شعر فرّاد حداد .
- راجع عن هذه الدراسات قائمة المراجع بأخر الكتاب .

القسم الأول :

العروض العربى

محاولة لانتاج معرفة علمية



الفصل الأول :

تأسيس العلم

يعرف العروضيون العرب العروض بأنه العلم الذى « يعرف به صحيح وزن الشعر من انكساره » . وهذا التعريف يحدد مجموعة من الخصائص الاساسية للعروض : فهو أولا علم ، مجال عمله وزن الشعر ، ووظيفته معرفة صحة هذا الوزن من انكساره ، ولكنه لا يحدد المنهج الذى يعتمد عليه لتحقيق هذه الوظيفة وأن كنا نستطيع أن نستنتج هذا المنهج من قراءة ما وراء السطور .

فقد قيل فى سبب تسمية العروض بهذا الأسم أن الشعر « يعرض » عليه فما استجاب كان صحيح الوزن ، وما لم يستجب كان مكسوره ، ويغض النظر عن صحة هذا التفسير ، فإن صياغة العبارة التعريفية تتضمن هذا المعنى : معنى قياس الشعر على مقياس هذا « العلم » فتتكشف صحته من انكساره . وهذا المعنى يقودنا إلى صفة أصبح انكارها مستبعدا ، ليس للعروض فقط ، وإنما لكل « العلوم » العربية التى نشأت فى عصر نشأة العروض ، الا وهى صفة المعيارية ، أى القياس على معيار هو معيار القواعد التى وضعها هذا العلم ، وهذه الصفة تحدد - اذن - المنهج الذى يتبعه العروض لتحقيق مهمة العلم .

على هذا النحو يصبح تعريف العروضيين للعروض تعريفا علميا دقيقا مستكملا لشروط التعريف ، غير أن مفهوم « العلم » الوارد فى التعريف يحتاج إلى بعض المناقشة ؛ ذلك أن الصيغة « العلم » هنا لا تبدو اسم جنس وإنما مصدرا ، أى حصول العلم أو المعرفة بشيء يمكن من التعرف على صحة الوزن وانكساره ، وهذا ما يجعل هذا العلم اقرب إلى الآلة التى يمتلكها الإنسان ليقس بها الظاهرة موضع الدراسة ، وهذا هو تقريبا

مفهوم « الصناعة » عند العرب ، والذي يساويه تمام حسان « بالعلم المضبوط » مقابل المعرفة التي يقرنها بالعلم غير المضبوط^(١) .

إن الصناعة هي « العلم الحاصل بالثمرن » ، أى أنه قواعد مقررة وإدلة ، وجد العالم بها أم لا^(٢) أو هي « ملكة حاصلة بالثمرن » . والملاحظ أن العنصر المشترك بين التعريفين هو الثمرن « وهو يوحى باكتساب آلية معينة تؤدي إلى استقلال النتائج عن الخضوع للإرادة الفردية ، بحيث يرتبط الوصول إليها بطبيعة المقدمات^(٣) » ، ولهذا السبب ، فإن تمام حسان يساوى بين الصناعة والعلم المضبوط بمصطلح عصرنا ، ويدرج فيها الرياضيات والمنطق الصوري والنحو والعروض ، في حين يدرج « اللغة وفقه اللغة » ، أو المتن ضمن المعارف أو العلوم غير المضبوطة .

وليس ما يهمنا هنا هو التفرقة بين شقى الثنائية القديمة أو الحديثة أو الموازنة بينهما ، فلهذا مجال آخر ، ولكن ما يهمنا هو الخصائص التي جعلت تمام حسان يدخل علم العروض ضمن الصناعات ، وهي لديه أربع ، لكل منها شقان :

- ١ - الموضوعية وتقتضى الاستقراء الناقص ، وضبط النتائج .
- ٢ - الشمول ويقتضى الحتمية وتجريد الثوابت .
- ٣ - التماسك ويقتضى عدم التناقض والتصنيف .
- ٤ - الاقتصاد ويقتضى الاستغناء بالاصناف عن المفردات والتعقيد .

ولاشك أن معظم هذه الخصائص يتوفر في « علم العروض » فقد تحققت له الموضوعية لأنه اعتمد على الاستقرار الناقص وليس على الاستقراء التام ، وضبط نتائجه وتحقق له الشمول لأنه وصل إلى ثوابت مجردة من دراسة الحالات المفردة ، فصار له حق التنبؤ ، بأن كل بيت يتكون من نظام معين من الحركات والسواكن لا بد أن يكون - حسب العروض - من وزن ومحدد دون غيره .

كذلك تحقق للعروض التماسك إذ أقام تصنيفات واضحة حرصت على الاتناقض مع بعضها البعض ، وإخيرا تحقق له الاقتصاد وهو محصلة طبيعية للاقتضاءات السابقة .

غير أن التمعن في مدى تحقق كل خاصية من الخصائص الأربع السابقة سيفضى إلى التشكيك في تمام تحققها ، ويشكك - من ثم - في تمام علمية العروض .

ويكفينا الآن أن نشير إلى أن الاستقراء الناقص ، قد تم على عينة غير ممثلة تماما وأن هناك الكثير مما يناقضها ، وأن النتائج يمكن أن يقع بعضها في حالة تناقض . ونفس الأمر فيما يختص بالتصنيف المتضارب أحيانا سواء لدى العروضى الواحد ، أو بين العروضيين

المختلفين وأنه رغم تحقق التجريد للثوابت والتقعيد والاستغناء بالأصناف عن المفردات ، فإن الحتمية ليست مطلقة الا في حالة التسليم بالمنطق العروضي ، ومنطلقاته ومسلّماته ، أما اذا لم يحدث ، فإن الحتمية يمكن أن تنهار ، كما أحدث لدى الكثيرين من العروضيين ، الذين سموا الأوزان والدوائر بل والوحدات الأصغر بتسميات مختلفة كما سنرى فيما بعد .

نفترض - اذن - ان تمام حسان حين ادرج العروض في اطار العلم المضبوط فائما ينطلق من تسليم بصحته ، وحين سماه صناعة فائما انطلق من نظر القدماء الذين عدوا العروض آلة من آلات دارس الشعر لامندوحة عن الاستعانة بها ، وهذا صحيح بالطبع - بعد أن تكون العروض على النحو المكتمل الذي نعرفه ، أما بالنسبة لنا ، وفي ضوء المنهج الذي نتبناه والغاية التي نقصد اليها ، فنحن نريد الان نفق عند العروض كمسلمة بعد أن تكون واكتمل (١) ، ولكننا نريد أن ننتج معرفة علمية بكيفية تشكله وتكونه والأبس التي قام عليها ، وبعد ذلك يمكننا أن نحكم عليه بما اذا كان علما تام الانضباط أو ناقصه ، أم أنه ينتمى إلى مرحلة ما قبل العلم ، كما يشيع في الاستمولوجيا المعاصرة .

ولكى يتحقق لنا هذا ، فسوف نتابع كيفية تشكل علم العروض كما يبدو منطقيا حيث البدء من الوحدات الصغرى الى أكبر الوحدات مرورا بالوحدات المتوسطة ، فتمام حسان نفسه نجبرنا بان التصنيف كان البداية للعلوم ، قبل التجريد^(٤) ، سنبدا اذن من التصنيف لنصل إلى التجريد .

١ - وضع العروض

ثمة روايات عدة عن كيفية وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي لعلم العروض ، تقول احداها : « قيل أن الخليل دعا بمكة أن يرزق علما لم يسبقه احد اليه ، ولا يؤخذ الا عنه ، فلما رجع من حجة فتح الله عليه بعلم العروض »^(٥) ، وتقول أخرى : « قال حمزة بن الحسن الاصبهاني : « وانما اخترعه من ممر له بالصفارين ، من وقع مطرقة على طست »^(٦) ، وتقول ثالثة ان الخليل ، « اعتزل الناس في حجرة له كان يقضى فيها الساعات والأيام يوقع باصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط احوال قافيته »^(٧) ، وتقول رابعة في تفسير اسم (العروض) أن الخليل قد « اطلق على علمه اسم العروض تيمنا ببيئة مكة التي فيها ألهم قواعد الوزن الشعرى »^(٨) .

وهذه الروايات جميعا تركز على الخليل وانجازه الذاتي ، حتى ل يبدو كأنه قد اخترع العروض من فراغ حقا ، والحق أن هذا الامر لا يتسق مع ما نعرفه عن الشروط التي قادت

العلماء - ومن بينهم الخليل - الى التدوين والتقنين في مختلف مجالات اللغة والدين ، كما أنه لا يتفق مع الكثير من الأخبار التي تروى عن معرفة العرب الجاهلين بايقاع الشعر - ان لم نقل عروضه ، من هذه الاخبار نص لابن فارس يقول : « والذي نقوله في الحروف هو قولنا في الإعراب والعروض . . . فإن قال القائل : فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية ، وأن الخليل أول من تكلم في العروض قيل له نحن لا ننكر ذلك ، بل نقول أن هذين العلمين قد كانا قديما ، وأنت عليهما الأيام وقلا في أيدي الناس ، ثم جددهما هذان الامامان . . . وأما العروض فمن الدليل عليه أنه كان متعارفا اتفاق اهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا : أوال منهم - أنه شعر ، فقال الوليد بن المغيرة منكرا عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على اقراء الشعر ، هزجه ورجزه وكذا وكذا ، فلم اره يشبه شيئا من ذلك ، أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعراء ؟ » (٩) .

وما يهتنا في نص ابن فارس - بغض النظر عن فهمه لطبيعة عمل الخليل - هو الإشارة الواضحة الى معرفة الجاهليين بقواعد الهزج والرجز وكذا وكذا وفي هذا الاتجاه لدينا نص أكثر تفصيلا ووضوحا للاخفش في كتابه « القوافي » يقول فيه : « سمعت كثيرا من العرب يقول : جميع الشعر قصيد ورمل ورجز ، اما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام ، وهو ما تغنى به الركبان ، ولم نسمعهم يتغنون الا بهذه الابنية . وقد زعم بعضهم انهم يتغنون بالخفيف ، والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر ، وغير الرجز ، فهو رمل . والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة اجزاء ، وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به » (١٠) .

وهذا النص شديد الأهمية لأنه يقطع بأن العرب كانت تعرف - تفصيلا - الفارق بين أنواع شعرهم ، بل وبين أوزان هذا الشعر ، وهذا ما يشككنا في مدى دقة رواية الاخفش عن (كثيرا من العرب) ويشير لدينا احتمال أن تكون معرفة الاخفش العروضية قد تدخلت في الرواية ، غير أن نصا آخر يضيف الى معرفة العرب هذه ، معرفة اخرى بالتقطيع ، والنص له روايتان ، احدهما يدخل الاخفش في سلسلة اسنادها ، « يقول ابو بكر محمد القضاعي : « تكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب ، فإن ابا الحسن الاخفش روى عن الحسن بن يزيد أنه قال : سألت الخليل بن أحمد عن العروض ، فقلت له : هلا عرفت لها أصلا ، قال : نعم ، مررت بالمدينة حاجا فبينما أنا في بعض طرقاتها ، إذ بصرت بشيخ على باب يعلم غلاما ، وهو يقول له : قل :

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

قال الخليل : فدنوت منه فسلمت عليه ، وقلت له : ايها الشيخ ، ما الذي تقول له هذا

الصبي ؟ فذكر أن هذا العلم شىء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم وهو علم عندهم يسمى التنعيم ، لقولهم فيه نعم ، قال الخليل : فحججت ، ثم رجعت إلى المدينة فاحكمتها»^(١١) .

ويكاد هذا النص - المهم - أن يكون أقرب النصوص إلى احكام المنطق والعقل ، إذ يمكنه أن يتضمن الإشارات الأولى التي أوردناها ، ويجعل لها نسقا قريبا من التصور المعقول . فالخليل بن أحمد اللغوى العارف بالنغم والرياضة كان مشغولا - كعلماء عصره - بحماية اللغة والشعر والقرآن والحديث من اللحن ، وذلك عن طريق وضع القواعد والقوانين العامة . ومن الطبيعى أن يفيد بكل ما يعرف في مختلف المجالات ، ومن ثم فقد أفاد من جمعه لاشعار العرب ، ومن المطابقة بين (تنعيمهم) وطرق الصغارين على الطست ، ومن طريقة التبادل والتوافق الرياضية لكي يقيم دوائره الخمس ، كما أفاد منها في معجمه العين ، غير أن المشكلة التي تبقى بعد ذلك هي : أى هذه المعارف كان الأساس ، وإياها طغى على الآخر ؟ وبعبارة أخرى : كيف تكون نموذج الخليل النظرى ؟ وكيف أقام العلاقة بين هذا النموذج (الأوزان والدوائر) والواقع الشعرى ؟ وإياها كان أولا ؟

هنا تأتى أهمية نص الأخفش في كتابه الذى يعتبر أقدم ما وصلنا من كتب عن كيفية وضع العروض يقول فيه^(١٢) : « أما وضع العروض فانهم جمعوا كل ما وصل اليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومتحركها ، وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذى تسميه العرب شعرا ، فما وافق هذا البناء الذى سمته العرب شعرا في عدد حروفه ساكنه ومتحركة فهو شعر ، وما خالفه وأن أشبه في بعض الأشياء فليس اسمه شعرا » . وأهمية النص تكمن في أنه يشير بوضوح إلى أولوية الواقع الشعرى المسموع عن العرب ، وعده الأساس الذى وضع عليه العروض . غير أن في النص مشكلة خاصة بالحدود التى امتد إليها إخلاص العروضيين لهذا الواقع الشعرى ، أى مشكلة العلاقة بين السماع والقياس ، وهذه مشكلة نؤجل مناقشتها الى حين .

والأمر المهم الذى نستخلصه من النص ليس اعطاء الأولوية للواقع الشعرى فحسب ، بل اعطاءها كذلك للنص الشعرى على الأساس الصوتى - لا الموسيقى ولا الرياضى ، أى للعروض ، أى أن أساس الأوزان هو عدد الحروف متحركة وساكنة ، أو بمعنى آخر معاصر : توالى الحركات والسكنات فى نسق محدد . ولتأكيد هذا الأساس يقول الأخفش فى أول الكتاب : « هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره : فالول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل » ، وبعد ذلك يخلص ستة من أبواب الكتاب التسعة لقضايا الحروف والأصوات ، ويختتم هذه الأبواب الستة بقوله : « وانما ذكرنا هذا

لأجراء الشعر وتأليفه ، لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منها ساكن نحو
قل . . « (١٣) ، ثم يأخذ في ذكر الأسباب والاثبات .

٢ - أساس التقسيم

إن الألفيش - فيما سبق - يحسم قضية بالغة الأهمية ، هي قيام الإيقاع على أساس
صوت لغوي ، وليس على أي أساس آخر = على الأقل في المراحل الأولى لوضع العروض ،
أي أن الأساس كان الواقع اللغوي/الشعري وترتيب الأصوات فيه ، وبعد ذلك جاءت
المساعدات من الموسيقى والرياضة ، عند الجليل .

غير أن الألفيش لا يكتفي بهذا التحديد ، بل يجعل لهذا الأساس الصوتي معنى
معينا ، إذ يأخذ منه الجانبي الكمي على وجه الخصوص يقول : « والحروف لا تخلو من أن
تكون ساكنة ومتحركة ، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون
مضموما أو مكسورا أو مفتوحا أو موقوفا » (١٤) ، ويتمثل هنا ادراك واضح لتقسيم اصوات
اللغة - أي لغة - إلى ساكن (موقوف) ومتحرك وحركة ، أي للتمايز بين الصامت والصائت
خاصة القصير ، ويقول في « فأقل الأصوات في تأليفها الحركة ، وأطول منها الحرف
الساكن ، لأن الحركة لا تكون الا في حرف ولا تكون حرفا ، والمتحرك أطول من الساكن
لأنه حرف وحركة » (١٥) ، ويقول فيه : « الساكن أقل من المتحرك » (١٦) ، « الساكن أقل
الحروف والطفها ، وهو حرف ميت » (١٧) « كل متحرك فهو ترجيع والساكن مد » (١٨) .

في هذه النصوص جميعا ، يقيم الألفيش التفرقة بين الساكن والحركة والمتحرك على
أساس كمي دقيق وعلمي بالمعنى المعاصر لنا ، فالمتحرك يساوي - كميا - ساكن وحركة ، أي
ساكن يتحرك ، فالحركة (شبه الصائت) أقلها كميا ، يليه الساكن ، ثم المتحرك (الذي هو
أطولها جميعا .

غير أن ثمة مشكلة في هذا التصنيف ، الذي هو صورة صادقة لتصنيف اللغوي
للحروف في ذلك الوقت ، هي غياب مفهوم الصائت Vowel بالمعنى الحديث فرغم أن
الحروف الصائتة موجودة ومعترف بها وبأهميتها في التصنيف العربي ، تحت اسم : حروف
المد (الألف والواو والياء) ، فإنها قد أدرجت ضمن السواكن ، وليس مع الحركات ، ولقد
أثار هذا التصنيف مشكلة لدى اللغويين العرب المحدثين ، ووصل بعضهم منها إلى أن
التقسيم مختل من حيث مراعاته للقيم الكمية ، وهذا جدل يحتاج إلى تدقيق نظر ربما يمكن
من حسمه .

يبدو أن المشكلة ناتجة عن الموازنة بين المفاهيم القديمة (سكون وحركة ، متحرك) والمفاهيم الحديثة Consonant/ Vowel التي ترجمت أحيانا بالمتحرك والساكن ، فإذا ابعدا هذه الترجمة غير الدقيقة واستخدمنا ترجمة بعيدة عن المصطلجات العربية القديمة هي الصائت والصامت ، امكننا أن ندرك ما يلي :

أولا : أن الصامت يساوي الساكن ، أو الموقفوف بلغة الأختفسي .

ثانيا : كذلك الأمر بالنسبة للصائت القصير فهو يساوي الحركة .

ثالثا : أما المتحرك فهو لا يساوي الصائت ، وإنما هو مفهوم لا يبدل له في المصطلحات المعاصرة ، لأنه ليس صوتا واحدا ، وإنما هو صوتان ساكن (صامت) + حركة ومن ثم فهو يدخل في نطاق الوحدات المقطعية ويصبح مقطعا قصيرا .

رابعا : أن الصائت يساوي حروف المد في حالة كونها حروف مد وليست حروف لين (ونحن نعرف أنه يشترط لحروف المد أن تسبقها حركة مجالية) .

خامسا : ينتج من هذا أن الخلل في التصنيف العربي القديم يكمن في ثلاث نقاط :

الأولى هي أنه ادخل صنفا من المقاطع (وهي وحدات أكبر من الحروف) في إطار تصنيف الحروف .

والثانية أنه أهمل وحدة حرفية (أو صوتية) أصيلة (هي حرف المد أو الصائت) وأحل محلها تلك الوحدة المقطعية .

والثالثة هي أن اعتباره للمد سكونا فيه إهمال بالفعل للفارق الكمي بين الصامت والصائت ، حيث أن الصائت كميا يساوي صامت + صائت قصير أي يساوي المتحرك عندهم وليس ساكنا .

ومع ذلك - ورغم هذا الخلل التصنيفي ، فإننا نستطيع أن نلاحظ أنه لم يترك أثارا ضارة على المستوى العمل ، حيث في هذا المستوى يتساوى المد والمتحرك ، عمليا كما هو الحال في السبب الخفيف على سبيل المثال .

عند العروضيين يتكون السبب الخفيف من متحرك وساكن مثل (من) وأيضا مثل (ما) ، ولو أننا حسبنا هذا التكوين طبقا للمصطلحات الحديثة ، لكانا متساويين كميا ، ف (من) تتكون من صامت + صائت قصير (حركة الفتحة على من) + صامت و (ما) تتكون من صامت + صائت طويل + كلاهما مقطع طويل (٢٧) ، الفارق الوحيد هو أن الحرف الأول عند القدماء هو الميم (لأنها ساكن + حركة) في حين أن هذه الحركة قد ادجت في الألف لتصبح صائتا طويلا لدى المحدثين .

ومن هنا نخلص الى أن الخلل في دقة التصنيف عند اللغويين القدماء لم يؤد إلى أخطاء في الحساب الكمي الذي يبدو أنه كان واضحاً في أذهانهم كما رأينا عملياً ، وكما نستطيع أن نسترشد من رصدهم للعلاقة بين الحركات وحروف المد حيث نجد ابن جني مثلاً يقول « اعلم أن الحركات أعاص حروف المد واللين »^(١٩) .

ولعل قول الأخفش : « المد في إوردناه من قبل والذي يفرق فيه بين الحركة والسكون : كل متحرك ، فهو ترجيع ، والساكن مد ، يشير إلى مفهوم خاص - عند العرب القدماء - لمسألة السكون والحركة ، وقد يلتقى مع بعض الأسس الفلسفية عند مفهوم الزمن وغيره ، ربما تقودنا إليه بقية الدراسة .

٣ - الوحدات الصغرى

من الواضح الآن - أن الأساس الذي قام عليه العروض هو أساس صوتي لغوي بحث ، وهو أساس ، كما قلنا يعتمد القيمة الكمية للأصوات بصفة أساسية . وعلى هذا الأساس يبنى العروضيون بناءهم انطلاقاً من الوحدات الصغرى ، والتي أسموها الأسباب والأتاد والفواصل ، يقول الأخفش : « وأقل ما يتفصل من الأصوات فلا يوصل بها قبله ولا بما بعده حرفان ، الأول منهما متحرك لأنه لا يبدأ الا بمتحرك ، والثاني ساكن لان كل ما تقف عليه يسكن ، ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا وهذا نحوها ، وقط . . . وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكناً ، تقول في قط : قط قط فتثقل الطاء ، وتقول في ها : هاء تمد الألف »^(٢٠) .

يصل الأخفش هنا إلى مفهوم المقطع ، الذي هو اصغر وحدة صوتية يمكن النطق بها منفصلة ، وهو يحدد نوعين من المقاطع ، الأول هو المقطع المتوسط (متحرك + ساكن ، نحو قطّ وها) والثاني هو الطويل (متحرك + ساكنين ، نحو قطّ وهاه) ولكن ليس في النص ما يشير إلى المقطع القصير ، وأن كان يمكننا عد مصطلحة (المتحرك) إشارة إلى المقطع القصير ، لأنه حدد تكونه من وحدتين صغيرتين هما الساكن والحركة ، وكما هو معروف ، فالمقطع - في علم اللغة الحديث - وحدة قياس كمي أساساً ،

أن الأخفش لم يذكر مصطلح المقطع نفسه ، ولكن معناه الاصطلاحي لديه واضح ، غير أنه ليس شديد الدقة في التقسيم ، وليس هنا اعطاءه أولوية التحديد الدقيق لهذا الأمر الذي لم يظهر في الدراسات العربية - غير العروضية - الا بعد ذلك بقرن وربما أكثر^(٢١) ، ولكن هنا أظهار الأساس الكمي للأصوات ، وهو الأساس الذي بنى عليه

الوحدات العروضية الصغرى ، كما سبق أن رأينا ، وكما نرى في نصه الذى يلى النص السابق والذى يقول فيه : « وإنما ذكرنا هذا لاجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منهما ساكن نحو قُلْ ، وذكرنا لك السبب ، والسبب حرفان منها ساكن ، وهو كل موضع يجوز فيه الزحاف ، وقد يقرن السببان فيكون قُلْ قُلْ ، وهو مصدر مستعمل ، وهما السببان المقرونان ، ويكونان مفروقين ، فيكون سبب في أول الجزء وسبب في آخره ، ويكون السبب المفروق متحرك الثانى ، فيكون قُلْ قُلْ نحو صدر متفاعلين وآخر مفاعلتين .

« فاما الوند فهو الموضع الذى لا يجوز فيه زحاف ، وهو ثلاثة أحرف ، واما الوند المجموع فهو قُلْ نحو علن من مستعملين ، والوند المفروق قُلْ نحو نحل من مفعولات » (٢٢) .

أن الأخفش هنا يبرر تكوين الوحدات العروضية الصغرى - فى النص الأول ، بإمكانات اللغة ، من حيث أن (أقل ما ينفصل من الأصوات . . حرفان . . . وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكنا) ، وهذا تقسيم منطقي ومتوافق مع الحس اللغوى - بالمعنى الكمى الحديث ، كما سبق القول ، غير أن الأخفش - مع غيره من العروضيين - حينما ينتقل من إمكانات اللغة الى مكونات العروض ، يحدث نقله يجعله يجافى التكوين اللغوى الى حد بعيد . فبدأية النص « وإنما ذكرنا هذا لاجراء الشعر وتأليفه » يوحي بأن الشعر يتطابق مع التكوين اللغوى وهذا الإجماع يتحقق بقوله :

« لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين الآخر منهما ساكن نحو قُلْ » ولكنه يبدأ فى البعد عن هذا التوافق حين يقول « ويكون السبب المفروق متحرك الثانى » وقوله « فاما الوند . . وهو ثلاثة أحرف . . أما الوند المجموع فهو فعل نحو علن من مستعملين والوند المفروق فهو فعل نحو نحل من مفعولات » .

السبب المفروق (الذى شاعت تسميته بالسبب الثقيل) والوندان يخرجون عن التوافق مع التكوين اللغوى ، أو بمعنى أدق الوحدات الصغرى فى اللغة أى المقاطع . وهذا يجعلنا ندرك أن الوحدات العروضية الصغرى ليست وحدات لغوية صغرى ، وإنما دخلتها الصناعة العروضية ، مما يطرح السؤال من أين أتت وعلى أى أساس وضعت ؟

هنا نبدأ فى تذكر الروافد العلمية التى ساهمت فى تكوين العروض ، وهى كما سبق القول ثلاثة : الشعر العربى والرياضيات والموسيقى بالإضافة إلى التراث (العروضى) المدرك عند العرب القدماء .

نص الأخفش يوحى بأن الشعر هو الأساس (لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين . . . الخ) ، غير أن الروايات التي أوردناها عن كيفية وضع الخليل للعروض تشير إلى أن هناك وحدات توفرت للخليل وهو يعمل لوضع العروض ، وربما كان بعضها مثيرا لانتباهه كى يضع هذا العروض ، من هذه الوحدات نعم ولا التي قيل أنه سمعها في طريقة التنعيم ، وطرفات الصفارين والتي تتكون من تن وتن وتتن ، وهي على علاقة بالموسيقى .

ولعلنا نلاحظ أن الوحدة نعم تساوى تن وأن الوحدة (لا) تساوى (تن) ، والوحدتان الأوليان تساويان التود المجموع ، والثواني تساويان السبب الخفيف ، وكلاهما : التود المجموع والسبب الخفيف لا يمثلان الا وحدتين فقط من وحدات العروض الستة ، ويمكن القول أن الثالثة (أى الفاصلة الصغرى تساوى تنين) ثلاث متحركات وساكن (أى أنها جاءت من الموسيقى فمن أين أتت الوحدات الثلاث الأخرى ؟ ، بقي لنا مصدرا الأول هو الشعر والثاني هو الرياضيات ومن المؤكد أن هذه الوحدات الثلاث قد وردت في الشعر غير أن الشعر - بالطبع - لم يحددها كوحداث ، لأنها وردت ضمن سياق الأبيات ، والذي قسم هذا السياق واستخرج الوحدات هو الخليل نفسه ، وهذا يطرح الرياضيات أساسا للتقسيم إلى وحدات .

ونحن حين نتحدث عن الرياضيات هنا ، فأنما نتحدث بالتحديد عن نظرية التبادل والتوافق التي كانت معروفة في عصر الخليل جيدا^(٢٣) ، بدليل أنه أقام على أساس منها كتابه العين ، وهي النظرية التي تقوم على حساب كل احتمالات التبدل في المكونات الأساسية للوحدة ، فإذا كانت الحروف لا تعدو أن تكون حرفين : متحرك وساكن ، فاما أن يتكرر كل منها عددا لا متناهيا من المرات أو يجتمعان معا ، وهذا ينتج العدد التالي من الاحتمالات : (وسوف نستخدم هنا الرموز العروضية الحديثة) (/ للمتحرك و ٥ للساكن) :

| | | |
|-------|---|---|
| ٥ / | ١ | - |
| / ٥ | ٢ | |
| ٥ // | ٣ | - |
| ٥ // | ٣ | - |
| / ٥ / | ٤ | - |
| // ٥ | ٥ | |
| ٥ ٥ / | ٦ | |
| / ٥ ٥ | ٧ | |
| ٥ / ٥ | ٨ | |

| | |
|---------|------|
| 6/// | ٩ - |
| //5/ | ١٠ |
| /5// | ١١ |
| ///5 | ١٢ |
| /555 | ١٣ |
| 5/55 | ١٤ |
| 55/5 | ١٥ |
| 555/ | ١٦ |
| /5555 | ١٧ - |
| 555/5 | ١٨ |
| 55/55 | ١٩ |
| 5/555 | ٢٠ |
| /5555 | ٢١ |
| 5///// | ٢٢ - |
| ///5/ | ٢٣ |
| //5// | ٢٤ |
| /5/// | ٢٥ |
| 5/////5 | ٢٦ |

. الخ

ينتج لدينا إذن عدد لا نهائي من الاحتمالات لاجتماع الحركة - والساكن مرة ومرتين وثلاث مرات واربع مرات . . . الخ ، ونحن نفترض هنا أن الخليل قد أجرى هذه العملية ، وبعد ذلك عرضها على ما هو متحقق أو ممكن في الشعر العربي وما وجدته منها فيه ابقاه وسماه (١ ، ٣ ، ٤ ، ٩ ، ٢٢) وما لم يجده اهمله ، وأضاف إلى هذه امكانيات توالي الحرف الواحد عددا من المرات ، فلما كان الساكن لا يتكرر في وسط الكلام فقد اهمله واخذ من امكانيات توالي المتحرك (السبب الثقيل (//) رغم انه يعرف أنه يمكن أن يتوالى اربع متحركات أو حتى خمسة وإن كان مكروها ولكنه ورد .

كما سبق نستنتج أن الخليل قد عرض احتمالات اجتماع الحروف وعرضها على الشعر العربي ، غير أنه من المهم هنا أن نؤكد أن هذه العملية لم يكن تلفائية تماما وإنما ضبطتها بعض الضوابط ، ومن هذه الضوابط : ادراك الخليل لحدود التوالى في اللغة العربية .

فقد كان يعرف أنه - مثلا - لا يجوز بدء الكلام بساكن أو اجتماع ساكنين في وسط

الكلام . ومن هنا فقد نفى كل الاحتمالات التى تتحقق فيها هذه الحالات ، كما هو فى الاحتمالات (٢ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٦) ، وبالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن الخليل قد نفى الاحتمال رقم (٦) رغم أنه ورد كثيرا فى الشعر العربى ، حيث يلتقى الساكنان عند الوقف .

كذلك كان الخليل يعرف أن العرب قد كرهوا أو استقلوا توالى أكثر من اربع حركات فوقف بشأن احتمال تكرار الحرف الواحد (المتحرك) عند التكرار الثانى كما وقف بشأن احتمال اجتماع الحرفين عند الاحتمال الرابع .

وهو يعرف كذلك أن العرب قد استساغوا نسبة معقولة ، بين المتحركات والسواكن لا تزيد فيها السواكن عن ثلث مجموع الحروف فاستبعد الاحتمالات التى تحمل بهذه النسبة .

ومن الضوابط الأخرى التى حكمت الخليل هى ادراكه أنه يصنع علما ، ومن ثم فإن عليه بالاعتصام والتجريد والتفعيد ، أى تقليل الوحدات الصغرى قدر الامكان ، وأن يتحقق فيها شرط الوحدة أى التى لا تنقسم الى غيرها ، ومن هنا فقد استبعد الاحتمالات (٥ ، ١٠ ، ١١ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥) ، ومع ذلك فإننا نراه قد قبل من الوحدات ما يمكن أن ينقسم ، ففيا عدا السبب الخفيف ، فإن بقية الوحدات تنقسم إلى أصغر منها هذا اذا انطلقنا من الأساس الكمى المقطعى الذى اعطانا إياه الأخفش ، اما اذا اعتبرنا الأساس الرياضى الذى بنى عليه الخليل ، فاننا فى هذه الحالة ، نعتبر أن السبين والتدين وحدات حقيقية . أما الفاصلتان ، فإنهما زائدتان لأنها يمكن أن تنحلا إلى وحدات أصغر (الفاصلة الصغرى تساوى سبب ثقيل وسبب خفيف ، والفاصلة الكبرى تساوى سبب ثقيل ووتد مجموع) ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل الأخفش ، وغيره من العروضيين يتجاهلونهما .

إن التحليل السابق يشير إلى أن الفرض الرياضى قد حكم الخليل أكثر من الأساسى اللغوى أو الموسيقى أو الشعرى ، لأنه أقام وحداته على أساس غير لغوى (مقطعى) وأضاف إلى الوحدات العروضية القديمة أو الموسيقية وحدات أخرى ، وإهمل وحدات هى موجودة بوضوح فى الشعر العربى (مثل / ٥٥) وهى التى ذكرها حازم القرطاجنى فيما بعد باسم السبب المتوالى^(٢٤) ، وفى المقابل أثبت وحدات لا ينطبق عليها مفهوم الوحدة ، (حتى فى اطار فرضه) ووحدات أخرى نادرة فى الشعر العربى ، بل يشكك الكثيرون فى وجودهما اصلا ، مثل الوتد المفروق .

٤ - التفعيلات

يكشف تكوين التفعيلات تحكم مبدأ التوافق والتبادل أكثر مما سبق ، فهذه التفعيلات تقوم على اساس احتمالات اجتماع الوحدات الصغرى عبر التقديم والتأخير .
— فالسبب الخفيف والوند المجموع يجتمعان مرة والأول سابق فتننتج تفعيلة فاعلن ، ومرة والثاني سابق فتننتج تفعيلة فعولن .

— وقد يجتمعان مرتين فيأتیان على الاحتمالات التالية :

| | |
|------------|--|
| فا فاعلن | وتساوى مستفعلن |
| فا علن فا | وتساوى فاعلاتن |
| علن فا فا | وتساوى مفاعلين |
| علن علن فا | ولم ترد عند الخليل ، وأن وردت عند حازم |
| علن فاعلن | ولم ترد عند الخليل |
| فاعلن علن | ولم ترد عند الخليل |

— وتجتمع الفاصلة الصغرى مع الوند المجموع (كما يمكن أن تجتمع مع غيره مثل السبب الخفيف أو السبب الثقيل) هذا اذا سلمنا مع الخليل بأنها بذاتها وحدة) ، أو الفاصلة الكبرى أو الوند المجموع ، وكل هذا لم يأت به الخليل (فإما أن تسبق فتننتج تفعيلة متفاعلن ، وأما أن يسبق فتننتج تفعيلة مفاعلتن .

— ويجتمع السبب الخفيف مع الوند المجموع مرة (وهذا لا يرد عند الخليل ، ومرتين فتننتج الاحتمالات التالية :

| | |
|------------|--------------------|
| فاع لاتن | وتساوى مستفع لن |
| لافاع تن | وتساوى مفعولات . |
| لاتن فاع | ولا ترد عند الخليل |
| فاع فاع لا | ولا ترد عند الخليل |
| فاع لا فاع | ولا ترد عند الخليل |
| لافاع فا | ولا ترد عند الخليل |

من هذه الاحتمالات الكثيرة يختار الخليل عشرا على أساس أنها هي التي وردت في اشعار العرب ، وهي : فاعلن ، فعولن ، مستفعلن ، مفاعلين ، فاعلاتن ، متفاعلن ، مفاعلتن ، مستفع لن ، فاع لاتن ، مفعولات .

ولقد سبق أن رأينا في نص الأخفش - اقدم ما وصلنا من كتب العروض - الاعتراف

بالتوند المفروق وتفعيلة مفعولات ، مما يعنى أن وحدة التوند المفروق وحدة أصيلة في تأسيس العروض العربى ، ومع ذلك ، فإننا نجد نصوصا متأخرة تشكك في بعض التفعيلات التى تتضمنتها هذه الوحدة ، ومن هذه النصوص قول الخطيب التبريزى (ت ٥٠٢ هـ) : « والأمثلة التى تقطع بها الشعر ثمانية : اثنان خماسيان وهما فعولن ، فاعلن ، وست سباعية وهن : مفاعيلن ، فاعلاتن ، مستفعلن ، مفاعلن ، متفاعلن ، مفعولات ، وما جاء بعد هذا فهو زحاف له أو فرع عليه » (٢٥) ، وعند ابن رشيق نجد أن كثيرا من العروضيين قد استحسنا ان يجعلوا الأجزاء العشرة ثمانية في اللفظ وعشرة في الحكم » (٢٦) .

في هذه النصوص تشكك في وجود تفعيلتى مستفع لن ، وفاع لاتن ، ذواق التوند المفروق . ولكنها تثبت مفعولات ذات التوند المفروق . غير أن هناك نصوصا أخرى تنكر مفعولات أيضا كما هو الحال عند الجواهرى وحازم القرطاجنى ، ولكن هذه النصوص لا تنكر التوند المفروق ذاته ، فالجواهرى ينكر مفعولات لأنه جزء « منقول من (مستفعلن) مفروق التوند » (٢٧) وحازم ينكره لأنه يرفض « مجيء التوند المفروق أو السبب الثقيل في آخر التفعيلة » (٢٨) .

ومع ذلك فإننا نجد من المحدثين من ينكر وجود التوند المفروق أصلا ، ويعتبر أن الخليل قد اخترعه هو والسبب الثقيل « ردا منه على غائلة التركيب الطبعى لهذه البحور لشرطه الوزنى المركزى الذى يبدو أنه استقاه من تركيب عدد من البحور الرئيسية في الشعر العربى بينها الطويل والبسيط » (٢٩) ، كذلك يذهب آخرون الى أنه « لا فرق بين مستفعلن ذات التوند المجموع وبين مستفع لن ذات التوند المفروق عندما نحللها صوتيا » (٣٠) .

ولا شك أن لوجهة نظر المحدثين هذه بعض الصبغة ، نظرا مجموعة من الحقائق التالية :

١ - أنه لا فارق - على المستوى الكمى بين التوند المجموع وبين التوند المفروق مجردين ، فالأول يتكون من مقطع قصير ومقطع طويل والثانى يتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير ، أى أن الفارق ليس في الكم وإنما في ترتيب المقاطع ، وهذا الفارق وأن كان هاما فهو لا يؤثر تأثيرا فعليا في حالة دخول التوند في سياق يندمج فيه ، إذ في هذه الحالة يصبح التكوين المقطعى واحداً في مستفعلن ومستفع لن (- ب -) وفي فاع لاتن وفاعلاتن (- ب - -) . ولا يبقى متميزا سوى تفعيلة مفعولات حيث يظل تركيبها المقطعى مختلفا عن مثلتها ذات التوند المجموع والتى يمكن أن تكون مستفعلن الأولى (- - - ب) والثانية (- - ب -) .

ومن ثم فإن التفرقة في حالتى مستفع لن وفاع لاتن تبدو تفرقة مصطنعة ، وهذا

ما يكشف عنه نص لواء من أنصار الوند المجموع هو السيد محمد الدمنهورى ، الذى يقول فيه تعليقا على النص الذى يشرحه « ووجه ما قاله المصنف أن مستفعلن له حالتان وفاعلاتن كذلك ، لأن الأول تارة يكون مركبا من سببين خفيفين بينهما وند مجموع كما فى غير بحرئى الخفيف والمجث ، وترة يكون مركبا من سببين خفيفين بينهما وند مفروق كما فيها . . . والثانى تارة يكون مركبا من ند مجموع بين سببين خفيفين ، كما فى غير بحر المضارع وتارة يكون مركبا من ند مفروق ثم سببين خفيفين كما فى هذا البحر . . . وعلى كل حال اللفظ واحد والحكم مختلف لتفارقهما من جهة أن مستفعلن الوند المجموع يجوز طيه بخلاف مفروقه ، وفاعلاتن المجموع الوند يجوز خبئه بخلاف مفروقه ، الى غير ذلك من الأحكام الآتية المختصة بالأسباب والمختصة بالأوتاد ، وما قاله المصنف من أنها ثمانية لفظا غير ظاهر ، فإنها عشرة لفظا أيضا إذ يجب صناعة على قارئ التفاعيل أن يقف وقفة لطيفة على آخر الوند المفروق ليعلم السامع من أول الأمر أن هذا الجزء هو ذو الوند المفروق ، بخلاف ذى الوند المجموع فلا يقف اثناء النطق به ليعلم السامع أنه ذو الوند المجموع » (٣١) .

ففى هذا النص يتميز الوند المفروق عن الوند المجموع بخاصتين : الأولى متعلقة بأحكام الزحافات والعلل التى تصيب التفعيلات التى يدخلها كل منها ، وهى احكام ، كما سنرى ، وضعها العروضيون ، كما انها لا تحدث - حسب اقوالهم الأساسية فى الأوتاد وانما تحدث فى الأسباب ، ويعوامل أخرى خاصة بالعلاقة بين المتحركات والسواكن كما سنرى فيما بعد ، أما الخاصية الأخرى التى يتميز بها الوند المفروق ، وهى ما تمهنا هنا هى الصناعة أو القصد الذى ينبغى أن يمارسه قارئ التفاعيل ، فيقف وقفة لطيفة على آخر الوند المفروق ، وهذه الوقفة اللطيفة ، هى ما جعلها باحث معاصر اساسا للتمايز ، حين قال : « الفرق واضح بين فرق الوند وجمعه ، لان التمايز بينهما آت عن طريق السكنة والنبرة ، إذ هى مع فرق الوند اطول منها فى جمعه » (٣٢) .

ونحن نوافق على التمايز بالسكنة حيث تقترب من مصطلح الوقفة اللطيفة ، وهى أمر مقصود يتعلق بالقارئ ، وليس بالتكوين الفعلى للوند ، أما النبرة فلا نوافق عليها لانها أمر يخص التكوين المقطعى للوحدة اللفظية ، وليست مباحة للقارئ دون ضوابط . وعلى هذا الأساس ، فإننا اذا قارنا بين نبر الوندتين ، حسب قواعد النبر المتفق عليها كما سيرد فيما بعد - وجدنا ان النبر يقع فى الوند المجموع (ب -) على المقطع الأول ، وكذلك الأمر بالنسبة للوند المفروق (ب -) ومن هنا ينتفى التمايز على اساس النبر (٣٣) ، ويبقى التمايز مقصودا اليه من قبل القارئ (أو العروضى) .

٢ - أن مناقشة مصداقية هذه الوحدة - أو غيرها من الوحدات - لا ينبغي أن يظل في إطار النسق العروضى ، وإنما ينبغي أن تعالج أساسا من خلال الواقع الشعرى ، الذى نفترض أن العروض قد راعاه - على الأقل - عند التأسيس .

فإذا كانت وحدة الوند المفروق قد دخلت عند العروضيين في ستة أوزان هي المضارع والمقتضب والخفيف والسريع والمنسرح والمجث ، فإننا نجد لدى الكثيرين من العروضيين انفسهم تشكيكا في وجود اثنين منها بوضوح في الشعر العربى ، فثمة رواية عن الأخفش انه « أنكر أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب ، وزعم أنه لم يسمع منهم شئ منها ، قلت وهو محجوج بنقل الخليل . وقال الزجاج هما قليلان حتى أنه لا يوجد منها قصيدة لعربى ، وإنما يروى من كل واحد منها البيت والبيتان » (٣٤) .

ورغم أن كتاب الأخفش لا يؤكد هذه الرواية ، فإنه لا ينافيها تماما ، فهو يقول مثلا « وأما المضارع والمقتضب فكانت فيهما المراقبة لأشياء شعرا قلأ فقل الحذف فيها ، وإنما يحذفون مما يكثر في كلامهم » ويزيد أيضا بشأن وزن ثالث هو المجث ليقول « ولم يراقبوا في المجث وإن كان قليلا » (٣٥) .

وقال التبريزى « ولم يسمع المضارع من العرب ، ولم يبحى منه شعر معروف وقد قال الخليل : وأجازوه » (٣٦) ، وقال أيضا « ولم يعرف غيره (أى الشاهد) شئ من المقتضب على زعمه (أى الخليل) » (٣٧) .

تبقى بعد ذلك ثلاثة بحور تسلم من التشكيك هي السريع والمنسرح والخفيف فإذا أخذنا هذه البحور ورأينا حجم وجود الوند المفروق فيها لوجدناه قليلا ، فالسريع الذى أصله في الدائرة (مستعلن مستعلن مفعولات) يرد عروضه وضربه دائما فاعلن أو فعلمن . والخفيف الذى يتكون من (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) يحسن فيه الخين لثأتى مستفع لن متفعلمن ، ورغم أن الوند المجموع لم يتأثر هو نفسه تأثرا مباشرا ، إلا أن تكوين التفعيلة يصبح وتدين مجموعين ما لم نتمد « الوقفة اللطيفة » . أما في حالة جزء الخفيف فإن الوند المفروق يتأثر حتى ليتحول أحيانا إلى سبب خفيف (كما فعل أبو العتاهية) ، ويذكر إبراهيم أنيس أنه لم ير إلا بيتا واحدا من مجزوء الخفيف سلمت عروضه (٣٨) .

ويبقى المنسرح وفيه نجد شاهدا غير منسوب (٣٩) للعروض التامة ترد فيه مفعولات فعلا ، أما العروض المجزوءة فإن مفعولات فيها تحولت إلى مفعولات القابلة لأكثر من تفسير غير (وقف) الوند المفروق .

ونخلص من هذا أن الوند المفروق موجود بقلّة ، في هذه الأوزان ، فإذا أضفنا إلى هذه القلة احتمالات وضع العروضيين للشواهد ، زادت نسبة الشك في حقيقة وجوده إلى

الدرجة التي تجعله وحدة أساسية من وحدات العروض العربى ، ولتأكيد هذه النتيجة رقميا قمنا برصد الشواهد التي اوردها ابن جنى في كتابه العروض للاوزان الستة ذات الوند المفروق^(٤٠) فكانت النتيجة كالتالى :

| الوزن | عدد الشواهد | الشواهد التي سلم فيها الوند المفروق من الزحاف | الشواهد التي لم يسلم فيها الوند المفروق |
|---------|-------------|---|---|
| السريع | ١٢ | — | ١٢ |
| المسرح | ٧ | ١ | ٦ |
| الخفيف | ١٠ | ٥ | ٥ |
| المضارع | ٤ | ٣,٥ | ٥,٥ |
| المقتضب | ٢ | — | ٢ |
| المجث | ٣ | ١ | ٢ |
| الجملة | ٣٨ | ١٠,٥ | ٢٧,٥ |

ملاحظات :

١ - الرقم ٥, — يعنى الشطرة .

٢ - اعتبرنا أن سلامة الوند المفروق تتعلق بمجمل وضعه فى التفعيلة ، بحيث اذا نقصت أو سكن أى جزء منها (بسبب الزحاف ، أو زيد عليها بفعل العلل) اثر هذا على تشكيل التفعيلة ولم يعد للوند المفروق فيها وجود ظاهر أو مؤثر .

ومن الجدول السابق نستنتج أن عدد الشواهد التي ورد فيها الوند المفروق سالما واضحا مؤثرا لا يتجاوز عشرة ابيات فإذا راعينا أنها جميعا فيما عدا أربع أبيات من الخفيف غير منسوبة ، أصبح الشك واضحا لالبس فيه . وعليه نتصور أن التفعيلات الأساسية سبع هى التى تتكون من الوحدات الصغرى التى لا لبس فيها السبب الخفيف والسبب الثقيل والوند المجموع ، وأما الفاصلتان فانها ينحلان الى أسباب وابتاد كما سبق القول .

الهوامش

- (١) تمام حسان (دكتور) : الأصول دراسة ابيستمولوجية للمفكر اللغوى عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ ص ١١ .
- (٢) ابن الطيب الشرنفى ص ٢٤ نقلا عن تمام حسان المرجع لسابق .
- (٣) تمام حسان : نفس المرجع والصفحة .
- (٤) نفسه ص ٥٦ .
- (٥) ابن خلكان : وفيات الاعيان ١٥/٢ نقلا عن محمد حسن آل ياسين ، مقدمة تحقيق كتاب الصاحب بن عباد : الاقتناع في العروض ونمريج القوافى ، المكتبة العلمية بغداد ١٩٦٠ ، ص هـ .
- (٦) ابن خلكان : وفيات الاعيان ، ونباء أبناء الزمان ، تحقيق احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، د ، ص ٢ ص ٢٤٤-٢٤٨ .
- (٧) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية ط ٣ ، ١٩٦٥ ص ٤٩ .
- (٨) المرجع نفسه والصفحة نفسها .
- (٩) ابن فارس : الصحاح ص ٩ - ١٠ نقلا عن يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ص ٥٥ .
- (١٠) الأخفش : كتاب القوافى ، مرجع سابق ص ٦٨ .
- (١١) ابوبكر محمد القضاى : الحتام المفضوض عن خلاصة علم الفروض ، عن العلمى ص ٣٧ ، وفى الصفحة نفسها الرواية الأخرى وتبدو أكثر احكاما .
- (١٢) كتاب العروض للأخفش : تحقيق ودراسة سيد البحراوى ومراجعته محمود على مكى مجلة فصول ، ٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٦ ص ١٤٣ .
- (١٣) نفس المرجع والصفحة .
- (١٤) نفسه ص ١٣٦ .
- (١٥) نفسه ص ١٤٣ .
- (١٦) نفسه ص ١٤٢ .
- (١٧) نفس المرجع والصفحة .
- (١٨) نفسه ص ١٤٣ .
- (١٩) نقلا عن محمد العلمى : العروض والقافية ، دراسة فى التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ ، ص ٦٩ .
- (٢٠) كتاب العروض للأخفش ص ١٤٢ ، ١٤٣ .
- (٢١) هناك نص دقيق وواضح فى هذا السياق للفارابى فى كتابه الموسيقى الكبير ، يقول فيه : « وكل حرف

- غير مصوت اتبع بمصوت قصير قرن به ، فإنه يسمى « المقطع القصير » والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل انهم يسمون المصوتان القصيرة حركات ، وكل حرف لم يتبع بمصوت اصلا وهو يمكن ان يقرن به فإنهم يسمونه الساكن ، وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فاننا نسميه المقطع الطويل « نقلا عن محمد عامر احمد : الدوائر العروضية ، رسالة ماجستير ، دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ ص ٢٢٩ .
- وثمة اشارة الى معرفة ابن جنى بالمقطع بل والنبر والتنغيم في مقالة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : « الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جنى » مجلة الفكر العربى ، بيروت ع ٢٦ ، مارس ١٩٨٢ .
- (٢٢) كتاب العروض للأخفش ص ١٤٣ .
- (٢٣) راجع رشدى راشد : تاريخ الرياضيات العربية بين الجبر والحياب ترجمة د . حسين زين الدين . مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٨٩ ص ٢٩٣ - ٣٩٨ .
- (٢٤) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ص ٢٣٦ .
- (٢٥) الخطيب التبريزى : الكافى فى العروض والقوافى ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله مكتبة الخانجى ، القاهرة ، دت ص ١٩ .
- (٢٦) ابن رشيقي : العملة ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة بمصر ١٩٥٥ ج ١ .
- (٢٧) محمد التلمى : العروض والقافية ، مرجع سابق ص ٢٤١ .
- (٢٨) حازم القرطاجنى : المنهاج ص ٢٣٤ ، ٢٣٦ .
- (٢٩) كمال ابراهيم (دكتور) : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى نحو بديل جدرى لعروض الخليل ، دار العلم للملايين ، بيروت ط ١ ١٩٧٤ ص ٤٦٨ .
- (٣٠) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٧٥ ص ١٥٢ .
- (٣١) السيد محمد الدمهورى : الحاشية الكبرى على متن الكافى فى علمى العروض والقوافى ، نشر السيد محمد عبد الواحد بك الطوبى واخيه بمصر ط ١ ١٣٢٣ هـ ص ٢٢ .
- (٣٢) احمد محمد عبد العزيز كشك : الزحافات والعلل فى عروض الشعر العربى دراسة وتقويم ، رسالة دكتوراه بدار العلوم ، جامعة القاهرة ١٩٧٨ ص ٢٥٥ .
- (٣٣) ولقد اجرينا تجربة على شواهد الأوزان التى يرد فيها الوند المفروق فى حاشية الدمهورى ، فقد وضعنا النبر المعتاد لغويا على هذه الشواهد فانضح لنا أن ثلاثة عشر شاهدا من الشواهد الثمان عشرة قد سلم فيها الوند المفروق من الزحاف وأن عشرة من هذه الثلاثة عشر قد وقع فيها النبر على المقطع الطويل من الوند (- ب) واثنان فقط وقع فيها النبر على المقطع القصير (- ب) مما يعنى أن التكوين اللغوى للشواهد نفسها يؤكد النتيجة المذكورة فى المتن ، وهى أن النبر يقع غالبا على المقطع الأول وليس الأخير من الوند المفروق، ومن ثم فان تميزه عن الوند المجموع بوقفة لطيفة أو نبر على آخره ليس الا اصطناعا من قبل العروضى أو القارىء راجع شواهد الدمهورى التى اجرينا عليها التجربة فى الصفحات ٥٥ - ٦٤ .
- (٣٤) نقلا عن الدمهورى : مرجع سابق ص ٦١ .
- (٣٥) كتاب العروض للأخفش : مرجع سابق ص ١٥٥ .
- (٣٦) التبريزى : مرجع سابق ص ١١٧ .
- (٣٧) نفسه ص ١٢١ .
- (٣٨) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ص ١٢٣ .

- (٣٩) راجع : ابن جني (ابو الفتح عثمان) : كتاب العروض ، تحقيق حسن شاذلي فرهود (دكتور)
بيروت ١٩٧٢ ، ص ٨٢ .
- (٤٠) راجع هذه الشواهد في المرجع السابق في الصفحات ٧٦ - ٩٧ .

الفصل الثاني :

الاوزان

تتكون الاوزان الستة عشر من تكرار منتظم لتفعيلة أو أكثر من التفعيلات التي سبق أن رصدناها ، طبقا لاحتمالات التكرار والاجتماع المختلفة للتفعيلات ، وذلك تبعا لوحدة من الطرق الخمسة التالية :

الأولى : هي أن تتكرر التفعيلة بذاتها ثمان مرات أو ست ، ويتيح لنا منها ثمانية اوزان هي :

| | | | | | |
|--------------------------------------|-----|---------|-----|---|----------|
| وهما معا يكونان دائرة المتفق . | ١ - | فعلولن | ٨ × | — | المتقارب |
| | ٢ - | فاعلن | ٨ × | — | المتداوك |
| وهي ثلاثة اوزان تكون دائرة المجتلب . | ٣ - | مستفعلن | ٦ × | — | الرجز |
| | ٤ - | فاعلاتن | ٦ × | — | الرمل |
| وهما يتسميان إلى دائرة المؤتلف | ٥ - | مفاعيلن | ٦ × | — | الهزج |
| | ٦ - | متفاعلن | ٦ × | — | الكامل |
| | ٧ - | مفاعلتن | × | — | الوافر |

الثنائية :

هى أن تتكرر التفعيلة مع تفعيلة اخرى اربع مرات لكل فى البيت ، وينتج لنا منها

ثلاثة أوزان هى :

- | | | | |
|------|----------|-----|---------------|
| ٨ - | الطويل : | ٤ × | فعولن مفاعيلن |
| ٩ - | البسيط : | ٤ × | مستفعلن فاعلن |
| ١٠ - | المديد : | ٤ × | فاعلاتن فاعلن |
- وهى تكون دائرة المختلف

الثالثة

هى أن تتكرر تفعيلة مع أخرى بحيث تكون الثانية مرة واحدة وسط مرتين للتفعيلة الاولى ، وذلك فى كل شطر ، وبهذه الطريقة ترد ثلاثة أوزان :

- | | | | |
|------|-----------|-----|-------------------------|
| ١١ - | الخفيف : | ٢ × | فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن |
| ١٢ - | المضارع : | ٢ × | مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن |
| ١٣ - | المنسرح : | ٢ × | مستفعلن مفعولات مستفعلن |

الرابعة :

ان تتكرر تفعيلة مرة تعقبها اخرى مرتين فى كل شطرونها ينتج وزنان :

- | | | | |
|------|-----------|-----|-------------------------|
| ١٤ - | المقتضب : | ٢ × | مفعولات مستفعلن مستفعلن |
| ١٥ - | المجثث : | ٢ × | مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن |

الخامسة :

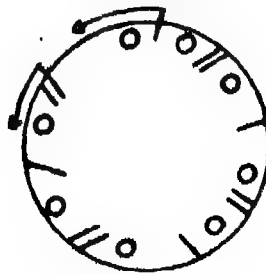
ان تتكرر تفعيلة مرتين تعقبها اخرى مرة واحدة فى كل شطرونها يرد وزن واحد هو :

- | | | | |
|------|----------|-----|-------------------------|
| ١٦ - | السريع : | ٢ × | مستفعلن مستفعلن مفعولات |
|------|----------|-----|-------------------------|

وهذه الأوزان الستة الاخيرة تنتمى إلى دائرة المشتبه .

ولقد حرصنا على الإشارة أمام كل مجموعة من الأوزان إلى الدائرة التى تنتمى لها لنؤكد الفكرة التى سبق ان رصدناها ، وهى الاعتماد على مبدأ التباديل والتوافيق ، فهو مبدأ أكثر ما يكون وضوحاً فى مسألة فك الأوزان أو البحور مكن الدوائر ، وهذا مثال يوضح ذلك

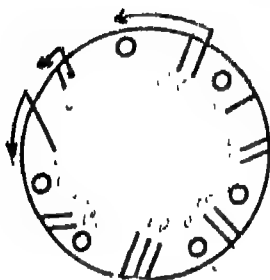
دائرة المتفق



وهى دائرة تتكون من علاقة ثنائية بسيطة بين السبب الخفيف والوئد المجموع ، وبالتالي فان اجتماعهما مرة واحدة لا ينتج سوى احتمالين : فاعلن وتكرارها أربع مرات على محيط الدائرة ينتج المتدارك ، وفعولن التى ينتج تكرارها على نفس المحيط وزن المتقارب . وهكذا إذا بدأنا من السبب الخفيف وسرنا فى اتجاه الساعة نتج لنا : فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ، وإذا بدأنا من الوئد المجموع وسرنا فى نفس الاتجاه نتج لنا فعولن فعولن فعولن فعولن .

وهذا مثال آخر يوضح كيف أن الخليل قد حكم مبدأ التوافق والتبديل ثم عرضه على الشعر العربى فما وجده متحققا (ولو بتعسف كما رأينا وسنرى) اسماءه وإبقاه وما لم يجده اعتبره مهملًا :

دائرة المؤتلف



فالدائرة تتكون من اجتماع الوئد المجموع مع السبب الثقيل ثم السبب الخفيف فإذا بدأنا بالوئد المجموع نتج لنا وزن الوافر : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ، أما إذا بدأنا بالسبب الثقيل فقد نتج لنا وزن الكامل متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن ، إما إذا بدأنا بالسبب الخفيف ينتج لدينا تفعيلات فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك ، وهى كما نرى تفعيلات لا تدخل ضمن تفعيلات الخليل ، ولذلك اعتبرها وزنا مهملًا سماه المتوفر .

وهذا المثال يسمح لنا بعد أن أكتمل أمامنا الهيكل العام للعروض العربى أن نتأمل مرة أخرى فى كيفية صنع العروض ، إذ تبدلنا فكرة الدوائر المهمة هيمنة أساسية فى هذا التكوين ، ولكننا نتصور ان هذه الهيمنة لم تأت قبل أن تتكشف الوحدات الصغرى التى تكونت منها الدوائر .

ولقد سبق أن رأينا ان المتحرك والساكن قد نتجا عن التكوين الطبيعى للغة العربية ، وان الوحدات الصغرى (الأسباب والاولاد والفواصل) قد نتجت عن تداخل التكوين

اللغوى الطبيعى والتقاليد العروضية عند العرب القدماء والموسيقى والرياضة ، أما فى الأوزان والدوائر ، فيبدو لنا أن الحكم الأساس كان لنظرية التباديل والتوافق الرياضيه . والدليل الواضح على ذلك ، هو أن الدائرة هى الاصل الذى يقاس عليه دائما ، فما يتوافق معه وأن كان بالتأويل والتعديل (عبر الزحافات والعلل) أو حتى بالتعسف أجيز ، وما لم يقبل التوافق رفض ، كذلك فان الدائرة — دائما — أكبر من الشعر ، ومن ثم فقد يكون فيها أوزان لم تقل فيها العرب ، ومن ثم فهى أوزان مهملة .

لعل مثال الدائرتين اللتين قدمناهما يكشف عن هذا المنهج ، ففى الدائرة الثانية ، وجد الخليل وزنين مستعملين ووزنا مهملا ، ومن الوزنين المستعملين وزن سماه الوافر ، وهو دائريا يتكون من تكرار مفاعلتين ثلاث مرات فى الشطرة ، ولكن ما جاء فى الشعر العربى كان مختلفا ، إذ ثمة وزن يتكون من (مفاعلتين مفاعلتين فعولن) ولذلك كان على الخليل أن يعتبر أن وزنه الدائرى هو الأصل ، وأن ما جاء بالشعر العربى فرع عليه وسمى المخالفة (التى أتى بها الشعر) زحافا أو علة كما سنرى فيما بعد .

ومثال الدائرة الأولى (المتفق) أكثر خطورة ، لأنه يكشف أنه حتى إذا وجد شعر (ولو قليل) متوافق مع الأصل الدائرى كما هو الحال مع الوزن الثانى فى الدائرة (المتدارك) . فانه يمكن أن يرفض ويعتبر الوزن مهملا إذا لم يستسغه الخليل ^(١) - ، وهى قضية ستوقف عندها طويلا بعد أن نتعرف على الأوزان المختلفة وما أجازها فيها العروضيون من زحافات وعلل وعلى المبادئ التى حكمتهم فى هذا الجواز .

وفى هذا الفصل سنعرض للأوزان الستة عشر التى أقرها أغلب العروضيين ، ولا يعنى هنا اقرارنا لها جميعا ، وإلا لما ناقشنا من قبل مشكلة الوند المفروق ، والتفعيلات والأوزان المكونة منه ، ولكن حيث أننا خالصنا من هذه المناقشة إلى وجود التفعيلات السبعة ، وأن ما بقى من العشرة يمكن أن يرد إليها ، فأننا لا نستطيع تجاهل الأوزان التى كونت دائرة المشتبه وأن كان لنا رأى فى تكوين كل منها انطلاقا من الواقع الشعرى كما سبق أن أوضحنا . ولسوف ننتهج منهجا موجزا فى عرض كل وزن من الأوزان يتضمن :

— تكوينه الاصل فى الدائرة الخليلية .

— الزحافات والعلل الجائزة فيه .

— أهم الصفات التى أعطاها له العروضيون والنقاد : القدماء والمحدثون ، بهدف التعرف على ما يمكن أن نسميه الذائقة العربية كما تبدت فى انطباعات النقاد عن الأوزان ، مع ملاحظة أننا من حيث المبدأ لا نقر أى خصائص تعطى للوزن لأن الوزن ليس الا مجرد هيكل نظرى لا يتحقق بذاته فى الواقع الشعرى ، كما أنه يتغير بفعل الزحاف والعلل . ومع ذلك فهناك بعض الخصائص الموضوعية القائمة فى تكوين الوزن المقطعى يمكن أن تساعد فى

ادراك الخصائص الايقاعية للقصائد الموزونة بهذا الوزن ، ضمن خصائص أخرى سندرسها في القسم الثاني من هذا الكتاب .

١ - وزن المتقارب

| | | | | | | | |
|-----------------|------|------|------|------|------|------|------|
| يتكون من | فعول | فعول | فعول | فعول | فعول | فعول | فعول |
| يجوز فيه زحاف | | | | | | | |
| القبض بحسن | فعول | | | | | | |
| وعلة الخرم في | | | | | | | |
| الابتداء | عولن | | | | | | |
| والثرم | فعل | | | | | | |
| والقصر | | | | | | | |
| والخذف | | | | | | | |
| الخذف مع القطع | | | | | | | |
| ويجوز فيه الجزء | | | | | | | |
| وفي هذه الحالة | | | | | | | |
| يخذف ويقطع | | | | | | | |
| كما ورد فيه | | | | | | | |
| الشرط والنهك | | | | | | | |

قال ابن رشيق : وسماه الخليل متقارباً لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها لشبه بعضها ببعض ^(٢) ، وقال التبريزي « المتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل كل وتدين سبب واحد ^(٣) » وقال عنه حازم « ان الكلام في المتقارب حسن الأطراد ، الا أنه من الأعاريض الساذجة ، المتكررة للأجزاء ^(٤) »

وقال عنه عبد الله الطيب المجلدوب ^(٥) : نغماته من أيسر النغمات وأقل ما يقال فيه أنه بحر بسيط النغم مضطرب التفاعيل مناسب ، طبل الموسيقى ، أما القصير منه فهو قريب من الخبب في الخسة والدناءة ، وأما المجزؤ ففيه نغمة شهوانية . وهو حسب ابراهيم انيس في المرتبة الثالثة من الشيوخ ^(٦) ، وفي الجدول ^(٧) نلاحظ أنه شغل نسبة عالية في العصر الجاهل (٧٩ ٪) ثم تراجع عنها طوال العهود الاسلامية (تراوح بين ١٩ ٪ ، ٤ ٪) ثم عاد إلى الإرتفاع في النسبة منذ الرومانسية العربية (شغل ٦٦ ٪) وما بعدها حيث نجده من أكثر البحور دورانا في الشعر الحر .

والوزن من حيث نسبة سرعته الافتراضية ^(٨) يحتمل الترتيب الثالث بين الأوزان ،

وما يصيبه من زحافات وعلل^(٩) ، يزيد من سرعته ولا يقلل منها لأنه ينقص ، وأن كان بعضها يسكن فهذا يبطئ الايقاع مما يجعل لكل قصيدة أو لكل بيت منه ايقاعا متميزا ومن أمثلته الحديثة قصيدة على محمود طه :

أخى جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا

٢ - المتدارك

يتكون من فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
يشيع فيه زحاف الخبن فعلن
كما يجوز في حشوه
أيضا علة القطع
أو التشيعث فعلن فعلن فعلن
وفي العروض والضرب
وعلة التذييل فاعلان
وعلة الترفيل فاعلاتر
ويجوز جزؤه وشعره
ونهاكه .

ويسمى أيضا الخبب .

واعتبره المجنوب رتبيا جدا ، ولا يصلح الا للحركة الراقصة المجنونة^(١٠) ، بينما يرا ابراهيم انيس^(١١) منسجم الموسيقى حسن الوقع في الاذان ولذا شاع في الزجل .
وهو من حيث نسبة سرعته في المرتبة الثالثة وقد تزداد هذه السرعة في حالة الخبن وتقل في حالة التشيعث ، ولكنه يبقى وزنا سريعا على كل حال .
والواضح أنه كان وزنا نادرا في الشعر العربي القديم اذ لا ترد له نسبة في الجداول ، وبه الاهتمام به في العصر الحديث وازداد جدا في الشعر الحر .
ومن قصائده المشهورة قصيدة الحصري القيرواني :

باليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده

وقصيدة شوقي :

مضناك جفاه مرقده . وبكاه ورحم عوده

وقصيدة أمل دنقل « مقابلة خاصة مع ابن نوح » .

٣ - الرجز

ويتكون من مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
يجوز فيه زحاف
الخبث بحسن متفعلن
والطى بصلاح مستعلن
والخبث بقبح متعلن
وعلة القطع مستفعل
ويأتى تاما ومشطورا ومنهوكا . مستفعل

وقد قال ابن رشيق : أن الخليل سماه رجزا « لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام »^(١٢) ، وقيل أنه مشتق من حركة الإبل أى وقع اقدامها على الرمال وقيل أنه أقدم أوزان العرب لارتباطه بهذه الحركة ، وبالحداء المتوافق مع ايقاعها ، ومع ذلك فلا نجد مرويات كثيرة منه فى العصر الجاهلى ، أما فى العصر الأموى فقد زادت العناية به لدى « الرجاز » وفى الشعر التعليمى ، أما فى العصر الحديث فقد تناقصت نسبته أولا ولكنه زاد زيادة ملحوظة مع الشعر الحر .

وقد يكون فى ايقاع الرجز المتوازن بين الحركات والسكنات وحرية الزحافات فيه ما يجعله قريبا من ايقاع اللغة العادية ، وهذا ما جعله وزنا شعبيا وجبب فيه الشعراء المحدثون ، هذا بالإضافة إلى إمكانيات التجاوب بينه وبين الكامل من ناحية والمنسرح من ناحية أخرى .

ومن قصائده المشهورة المعاصرة « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب :

عينك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

٤ - الرمل

| | | | | |
|---------|---------|---------|---------|--------------------|
| فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | تكوينه |
| فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | زحافات : الخبن حسن |
| فاعلات | فاعلات | فاعلات | فاعلات | الكف صالح |
| فاعلات | فاعلات | فاعلات | فاعلات | والشكل قبيح |
| فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | ومن العلل : الحذف |
| فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | القصر |
| فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | التسييف |
| فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | (في المجزوء) |
| فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | ويدخله التعاقب في |
| فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | السبين المتقابلين |
| فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | فاعلتن | و يأتي تاما ومجزؤا |

قال ابن رشيق أن الخليل سماه رملا « لأنه شبه برملا فصار لضم بعضه إلى بعض » (١٣) ويصفه الطيب المجلدوب بأن في رنته نشوة وطرب وتفعيلاته مرنة ولذلك فقد كان وزنا شعيبا ، وقد استعمله أبو العتاهية في الزهديات وأبونواس في الخمريات ثم في الموشحات ، وفيه منحوليا أي « هذا الضرب العاطفي الحزين من غير ما كآبة ، ومن غير ما وجع » يجعله صالحا للاغراض الترغية الرقيقة وللتأمل الحزين (١٤) .

وهو وزن كان شائعا في العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي الأول ، ولكنه قل في العصر العباسي الثاني ثم عاد للظهور مع الاحيائيين وخاصة على يد شوقي . أما مع الرومانسيين فقد زاد جدا ليشغل المرتبة الثانية وما زال وزنا مهما في الشعر الحر .

والتكوين المقطعي للوزن لا يجعله سريعا ، وإنما هو ابطأ البحور ، غير أن كثرة زحافات تمل به إلى السرعة والانسحاب .

ومن أشهر قصائده الحديثة الاطلال لابراهيم ناجي : وقصيدة عمر بن أبي ربيعة الدالية ومطلعها :

ليت هذا أنجزتنا ما تعبد وشففت أنفسنا عما نجد

٥ - الهزج

أصله في الدائرة مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
ولكنه لا يأتي إلا مجزؤا
ومن زحافات الكف حسن مفاعيلُ
والقبض قبيح مفاعلن
ومن العلل الخرم فاعيلن
والحذف

فعلولن

قيل سمي هزجا « لتردد الصوت فيه »^(١٥)
والكثيرون من العروضيين يجدون بينه وبين مجزؤ الوافر شبها لكثرة مجيء مفاعلتين
معصوبة فتصبح مفاعلتين .
ويصفه المجذوب بحلاوة النغم واسترساله ، وأنه صالح للقصص الخفيف^(١٦) ،
ويقول ابراهيم انيس^(١٧) أنه كان قليلا لدى الجاهليين ، وزاد مع العباسيين في عصور
الغناء ، ثم زاد في المسرحيات الحديثة .
وهو من حيث تكوينه المقطعي أميل إلى البطء ، ولكن وجوب جزئه ونوع تفعيلاته التي
تزيد فيها نسبة متحركاته الى سواكنه تقوده إلى السرعة .

ومن نماذجه القديمة قول طرفه :

عفا من آل ليلى السهم ب فالأملح فالغممر

ومن الحديث قصيدة على محمود طه :

دنا الليل فهيا الا ن ياربنة احلامى
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى

٦ - الوافر

أصله الدائري مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
ومن زحافات العصب (حسن) مفاعلتن
والعقل صالح مفاعلن
والنقص قبيح مفاعلتُ
ومن علله القطف (واجب) فعلولن
والخرم فاعلتن
ويجوز جزؤه

ويقول ابن رشيح سماه الخليل وافرا « لوفور اجزائه وتدا بوتد »^(١٨) أولوفرة حركاته^(١٩) ، ويصفه المجذوب بأنه سريع متلاحق ولكنه يوقفه الانقطاع المفاجيء في عروضه وضربه^(٢٠) ، وهذا صحيح حيث أنه يحتل المرتبة الثانية في السرعة بعد الكامل . وهو من أهم أوزان العرب القدماء اذ احتل المرتبة الثالثة بعد الطويل والبسيط ، ولكنه أخذ في التراجع منذ القرن الثانى ثم عاد إلى أهميته مع شعراء الرومانسية ، ولا تبدوله نفس الأهمية في الشعر الحر .

ومن أمثله القديمة معلقة عمرو بن كلثوم ومطلعها :

ألاهمي بصحنك فناصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينا

وقصيدة المتنبي الحمى التى منها :

يقول لك الطيب أكلت شيئا وداؤك فى شرابك والطعام

وقصيدة شوقى الشهيرة :

وللحرية الحمرء باب بكل يد مضرجة يدق

٧ - الكامل

| | | | | | | | |
|-----------------------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| يتكون من | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن |
| زحافاتة : الاضمار حسن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن |
| الطى | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن |
| الوقص صالح | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن |
| الخلز قبيح | فتعلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن |
| وعلله : القطع | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن |
| الحلذ | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن |
| الحرم | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن |
| الترفيل | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن |
| التذليل | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن | متفاعِلن |

٨ - الطويل

يتكون من فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
 زحافاتہ :
 القبض حسن فعول مفاعيلن
 والكف قبيح مفاعيل
 وعلة : الخرم عولن
 والحذف
 ويأتى مجزؤا

فى الكافى أنه سمي طويلا لأنه أطول الشعر عدد حروفه ثمانية وأربعون وأنه يبدأ بالأوتاد وهى أطول من الأسباب^(٢٣) وفى العمدة أن الخليل سماه طويلا « لأنه طال بتمام أجزائه »^(٢٤) .

ويرى حازم أنه - مع البسيط - أعلى البحور درجة فى الافتتان . أما المجذوب فالطويل عنده أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا والطف نغما ، فهو البحر المعتدل حقا ، ونغمه من اللطف بحيث يخلص اليك وأنت لا تكاد تشعر به^(٢٥) .
 ولذلك فهو أشيع البحور عند العرب .

وهو عند النوبى « يقع على الاذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة^(٢٦) ، ومن هنا كان فى مرتبة وسطى من حيث السرعة بعد اعتبار زحافاتہ وعلة .

وقد ظل الطويل محافظا على مرتبته الأولى فى الشيوع حتى القرن الثالث الهجرى وبعد ذلك تراجع إلى أن قل منه الشعر الآن ، نظرا لازدواج تفعيلاته ، وهذا يصعبه فى الشعر الحر .

ومن قصائده المشهورة المعلقة : ليبد وطرفه وامرؤ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

٩ - البسيط

يتكون من مستعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
 زحافات الخبن
 حسن مفتعلن فعلن فعلن فعلن
 الطى صالح مستعلن
 الخبل قبيح متعلن
 والعلل : القطع
 ويجوز فيه الجزء
 وهنا يصاب بالتذليل
 والقطع
 فاذا خبن صار
 مستفعلن مستفعلن مستفعلن
 فاعلن فاعلن فاعلن
 ويسمى في هذه الحالة مخلع البسيط .

في الكافي أنه سمى بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه أولان الأسباب
 انبسطت في أجزائه السباعية (٢٧) .

وفي العمدة أن الخليل سماه بسيطا « لأنه أنبسط عن مدى الطويل » (٢٨) ، وهو عادة
 ما يقرن بالطويل في الجلال والفخامة والشيوع أيضا ، ولكن جمعه بين مستفعلن وفاعلن
 يجعل المجذوب يقول عنه « ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين العنف
 أو اللين » (٢٩) .

وهو - من حيث تكوينه المقطعي - يقع في المرتبة الرابعة في السرعة مثل الطويل والمديد
 ولكن أغلب زحافات وعلله تميل به إلى البطء .
 وكذلك بار مسيرة الطويل من حيث الشيوع حتى الاحيائيين ولكنه بدأ يتفوق عليه مع
 الرومانسيين .

ومن أمثله القديمة قول امرئ القيس :

قد أشهد الفسارة الشعواء تحملى جرداء معروقة اللحين سرحوب

١٠ - المديد

| | |
|-------------------|--|
| الاصل في الدائرة | فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن |
| ولم يرد الا مجزؤا | |
| أو مشطورا | |
| زحافات الخبث | فاعلاتن فاعلن |
| الكف | فاعلات |
| الشكل | فاعلات |
| وعلله : القصر | فاعلان |
| الحذف | فاعلن ومع الخبث (فاعلن) فاعلن (ومع القطع فاعل) |
| الصلم | |
| القطع | |

وفيه تأتى المعاقبة بين فاعلاتن وفاعلن (فلا تحذف نون الأولى والفاء الثانية معا) ،
وقيل سماه الخليل مديدا « لتمدد سباعيه حول خماسيه » العمدة (٣٠) أو لامتداد اسبابه في
أجزائه السباعية (٣١)

ووصفه حازم القرطاجنى بان فيه لنا وضعفا (٣٢) في حين وصفه صاحب المرشد (٣٣) بأن
فيه صلابة ووحشية وعنف . . ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد أقتبست في الأصل من قرع
الطبول التي كانت تدق في الحرب ، أما ابراهيم انيس فقد شعر فيه « بانسجام موسيقاه »
لكنه يعتبره « الرمل في صورة أخرى » (٣٤)

ومن الواضح أنه وزن قديم قليل الاستعمال ثم هجر بعد ذلك وبما جاء منه قول
المهلهل بن أبى ربيعة :

| | |
|-------------------------|--------------------------|
| يالبكر انشروا لى كليبيا | يالبكر اين اين السفار |
| تلك شيبان تقول لبكر | صرح الشر وبان السرار |
| وبنو عجل تقول لقيس | وليتم اللات سيروا فساروا |

١١ - الخفيف

| | | | | | | |
|--------------------|---------|---------|---------|---------|---------|-----------------------|
| تكوينه | فاعلاتن | مستفعلن | فاعلاتن | فاعلاتن | مستفعلن | فاعلاتن |
| زحافات : الحنن حسن | فاعلاتن | مفاعلن | | | | |
| الكف صالح | فاعلات | مستفعل | فاعلات | | | |
| الشكل قبيح | | مفتعل | | | | |
| وعله : التشعيت | مفعولن | فالاتن | | | | |
| والخذف | | | | | | فاعلن؛ |
| القطع | | | | | | (مع الحنن) فعلن |
| القصر | | | | | | (مع الحنن) (فعولن) |
| التسبيغ | | | | | | فاعلاتان |

وفيه المعاقبة بين نون فاعلاتن وس مستفعلن ، وأجاز فيه بن رشيق الطي (اذن في مستفعلن) ويجوز فيه الجزء .

وقيل سماه الخليل خفيفا « لأنه أخف السباعيات »^(٣٥) وقيل لأن الوند المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركة الأسباب فخف ، وقيل لخفته في التدوق والتقطيع^(٣٦)

وقد وصفه المجذوب بأنه يجنح صوب الفخامة اذا قورن بالسرير والمنسرح ، ولكنه دون الطويل والبسيط . . واضح النغم والتفعيلات . . وهو مزيج من الرمل والمتقارب ، . وله صلة قوية بالحيرة حيث الغناء والترقيي ، وقد صار البحر الأول عند اسلامي الحجاز^(٣٧) . وابراهيم انيس يعتبر كل صوره « حسن الوقع في الاذان وكلها تستريح اليه الاسماع »^(٣٨) .

أما من حيث تكوينه المقطعي فهو أميل إلى البطء ، ولكن زحافات وعله في الغالب تقلل من وجود السواكن فتسرع به ، ويساهم في سرعته أن التدوير يرد في قصائده كثيرا .

أما من حيث شيوعه ، فانه قد بدأ متوسطا ثم أخذ في الزيادة حتى وصل إلى المرتبة الثانية عند شعراء الرومانسية ، ولا أظنه يحتفظ بها في الشعر الحر لتركبه من أكثر من تفعيلة .

ومن نماذجه القديمة قول الاعشى :

حل أملى ما بين درى فبادو لي وحلت علوية بالسخال

وقول الحارث بن حازم في معلقته التي مطلعها :

أَذْنَتْنَا بِسَيِّمِهَا أَسْمَاءُ رَبِّ ثَاوٍ يَمْلُ مِنْهُ الثَّوَاءُ

وقول جميل بثينة :

بَيْنَمَا هِيَ بِالْأَرَاكِ مِمَّا إِذَا أَنْ رَاكِبٍ عَلَى جَمَلِهِ

١٢ - المضارع

| | | | | | | |
|------------------------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| الاصول الدائري | مفاعيلن | فاعلاتن | مفاعيلن | مفاعيلن | فاعلاتن | مفاعيلن |
| ولكنه لم يرد إلا مجزوا | | | | | | |
| زحافات القبض | مفاعيلن | | | | | |
| الكف | مفاعيلن | فاعلاتن | | | | |
| الخبث (ابن رشيق) | | فاعلاتن | | | | |
| العلل الجلف | | فاعلاتن | | | | |
| الشتر | | فاعلاتن | | | | |

وقد قيل سماه الخليل مضارعا لأنه ضارِع المقتضب « العمدة » (٣٩) أو الهزج (٤٠) وفيه « لم يجر عن العرب فيه بيت صحيح » وهذا رأى راه حازم (٤١) وقد سبق أن رأينا رأى الأخصي فيه ، وكما نرى في زحافات فان البعض لا يعترف بخصوصية التودد المقروق إذ يدخل فيه الخبث ، كما أن بعض الزحافات والعلل الأخرى تؤثر على هذا التودد ، ولم يجد له المؤرخون نسبة بين الأوزان العربية الأخرى .

وبيته الوحيد الصحيح غير منسوب :

دَعَانِ إِلَى سَعَادٍ دَوَاهِي هَوَى سَعَادٍ

١٣ - المنسرح

| | |
|--------------------|---|
| تكوينه | مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن |
| زحافات : الحزن حسن | مفعولات |
| الطى صالح | مفتعلن مفعولات |
| الحبل قبيح | متعلن فعلات |
| العلل : الوقف (في | |
| حالة النهك) | مفعولان (وفي حالة الحزن فعولان) |
| الكشف (في حالة | |
| النهك) | مفعولن (وفي حالة الحزن فعولن) |
| ويجوز فيه النهك | |

وقيل سماه الخليل منسرحا « لانسراحه وسهولته » (٤٢) .

وقال عنه حازم « أما المنسرح ففي اطراد الكلام على بعضه اضطراب وتقلقل ، وأن كان الكلام فيه جزلا » (٤٣) ، ويصوره المجدوب بصورة الراقص المتكسر أو المغنى المخنث » (٤٤) وقال ابراهيم انيس عنه « ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه ويخيل الينا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب ، وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنه سنيقرض من الشعر في مستقبل الأيام ، أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضا وأن كثرت قصائده في عصور العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوع » (٤٥) ، ويشير الجدول إلى أن نسبته لم تزد فعلا الا في القرنين الثاني والثالث .

وهو من حيث التكوين المقطعى يقع في المرتبة الوسطى من حيث السرعة أو أقرب إلى البطء ، ولكن زحافاتة تميل به إلى السرعة .

وكما نلاحظ فان علله تقضى على الوتد المفروقى فيه .
ومن أبياته قول هند بن عتبة :

ضيرا بنى عبد الدار ضربا بكل يسير

١٤ - المقتضب

| | |
|------------------------|---|
| أصله الدائرى | مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن |
| ولكنه لم يأت الا مجزؤا | |
| زحافات الطى | مفعولات مستعلن |

وقيل سماه الخليل مقتضبا « لأنه اقتضب من السريع »^(٤٦) أو من المنسرح^(٤٧) ، وقال عنه حازم هو والمجتث « الخلاوة فيهما قليلة »^(٤٨) .

ولم يرد له ذكر في نسب الأوزان .
ومن أبياته القديمة بدون نسبة :

هل على ويحكيا إن لموت من حرج

ولشوقي قصيدة منه مطلعها :

| | | | |
|-----|--------|-------|-------|
| مال | واحتجب | وادعى | الغضب |
| ليت | هاجرى | يشرح | السبب |

وربما لهذا اعتبره المجذوب بحرا داعرا^(٤٩) .

١٥ - المجتث

أصله الدائرى مستفعلين فاعلاتن فاعلاتن مستفعلين فاعلاتن فاعلاتن
ولكنه لم يأت الا مجزؤا
زحافات : الحين حسن مفاعلين فاعلاتن
الكف صالح مستفعل فاعلات
الشكل قبيح مفاعل
ويدخله التعاقب بين السبيين .

وقد سماه الخليل مجتثا « لأنه أجتث أى قطع من طويل دائرته »^(٥٠) أى الخفيف^(٥١) ، وقال عنه المجذوب « أنه من الأبحر القصار القليلة التى يحسن فيها تطويل الكلام للاطراب والامتناع »^(٥٢) .

وأما ابراهيم اتيس^(٥٣) فيقول « ولا نكاد نعلم شيئا عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن أنها كانت تلحن ويغنى بها » ولكن المحدثين أكثرها منه حيث نرى أن نسبته عند شعراء أبوللو ٤ ٪ .
وهو من حيث تكوينه المقطعى بطيء لولا جزؤه وزحافته المسرعة .

ومن أبياته النادرة القديمة :

البطن منها لميص والوجه ضشل الحلال

١٦ - السريع

| | |
|--------------------|---|
| تكوينه في الاصل | مستعلن مستعلن مفعولات مستعلن مستعلن مفعولات |
| زحافته : الخبن حسن | متعلن |
| الطى صالح | مفتعلن |
| الخبل قبيح | فعلن (مع الكشف) |
| وعله : الكشف | فاعلن (مع الطى) |
| الوقف | مفعولان |
| الصلم | فاعلان |
| ويأت مشطورا وتاما | (مع الطى) فعلن |

قيل سمى سريعا لسرعته في الذوق والتقطيع لكثرة الحركات في الاسباب والوتد المفروق^(٥٤) وقيل سماه الخليل سريعا لأنه يسرع على اللسان^(٥٥) .
وأعتبره المجذوب من الأوزان الدنيا القريبة من الاسجاع والنثر^(٥٦) وقال عنه ابراهيم انيس^(٥٧) « أننا حين نشد من هذا الشعر نشعر باضطراب في الموسيقى لا نстриج اليه الاذان الا بعد مرات طويلة » وهو من أقدم البحور ولكن ما روى منه قديما قليل ، وكذلك الأمر حديثا .

والجدول يوضح أن هذا غير دقيق حيث كانت نسبته في القرن الثاني عالية (٨٥ ٪) وما زال له وجود محسوس في العصرين الاحيائي والرومانسى .

وهو من حيث ايقاعه واضح بفضل اضطراد مستعلن ، كما أنه متنوع بفضل فاعلن التي تتنوع كثيرا بفعل الزحافات والعلل (التي تبعتها تماما عن الوتد المفروق) وهذه التفعيلة الأخيرة هي ضابط الايقاع الذي يبدو سريعا في الحشو بسبب الزحافات .

ومن أبياته القديمة للمرقش الأكبر :

النشر مسك والوجوه دنا نير واطراف الأكف عنم

ومنه قول غير منسوب :

ازمان سلمي لا يرى مثلها ال راؤن في شام ولا في عراق

وقول الآخر :

هاج الهوى رسم بذات الغضا مخلوق مستعجم محول



الهوامش

- ١) يذهب أحمد عبد الدايم إلى أن الخليل كان واعيا مدركا للمتناثرات وألما اعرض عنه ، يؤيدنا في ذلك ما ذهب إليه ابن القطاع في « كتاب البارح في علم العروض » فقد ذكر بعد حديثه عن المخترع عبارة فاصلة واضحة قال « ولم يميز الخليل ودفعه مرة واحدة » ، والأوقع عندي ، أن الخليل استهجن النظم على هذا البناء على الرغم من نظمه هو نفسه عليه ، إلا أن النظم عليه لا يحتاج إلى موهبة أو حرفة وليس فيه فن الصناعة ، بل هو بحر سوقي .
راجع مقدمته لتحقيق كتاب العروض للأخفش ، المكتبة الفيصلية مكة ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥ ص ١٠٠ .
- ٢) ابن رشيق : العمدة ، طبعة المطبعة التجارية بمصر ١٩٥٥ ج ٢ ص ٣٠٤
- ٣) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق إحسان حسن عبد الله دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩ ص ١٢٩
- ٤) حازم القرطاجني : مناجى البلقاء ، مرجع سابق ص ١٦٨
- ٥) عبد الله الطيب المجلوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر ، بيروت ١٩٧٠ ج ٢ ص ٣١٣ .
- ٦) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٥ ص ٨٩ .
- ٧) المقصود بالجدول هو الذي أعدناه بملحق كتابنا « موسيقى الشعر عند شعراء أبو اللؤلؤ » دار المعارف ط ٢ ١٩٩١ ص ٢١٩ وهذه صورة منه :



جدول تطور اوزان الشعر العربي

| الوزن | في العصر الجاهلي ^(١) | في القرن الأول الهجري ^(٢) | في القرن الثاني ^(٣) | في القرن الأول للقرن الثاني ^(٤) | عند الاحياء ^(٥) | عند جامعة أبولو |
|----------|------------------------------------|---|-----------------------------------|--|-------------------------------|--------------------|
| الطويل | %٤٣,١٣ | %٤٦,٢ | %٢٥,٨ | %١٩ | %٢٠,٣٣ | %٨,٢ |
| البيط | %١٥,٤٣ | %١٠,٨ | %١٥,٦ | %١٦,٦ | %١٣ | %١٣,٥ |
| الوافر | %١٤,٨ | %١٥ | %٧,٧ | %٩,٨ | %٧,٣ | %٥,٢ |
| الكامل | %١٠ | %١٥,٦ | %١٥,٨ | %٢٠,٩ | %٢٦,٣٣ | %٢١,٧ |
| المتقارب | %٧,٩ | %٢,٦ | %١,٩ | %٤ | %٣,٧ | %٦,٦ |
| الخفيف | %٥,٥٣ | %٤,٥ | %٨,١ | %٩,٦ | %١٠,٧ | %١٦,١ |
| السرير | %٢,٨ | — | %٨,٥ | %٥,٨ | %٣,٧ | %٣,٤ |
| الرميل | %٨,٢ | %٩ | %٧,٨ | %١,٦ | %٥,٣ | %١٥,٤ |
| المديد | %٤,٤٣ | %٨ | %١,٤ | %٣,٤ | — | — |
| النسر | %٥ | %١,٨ | %٥,٣ | %٤ | %٦,٧ | %٥ |
| الرجز | %١,٩ | %٣,٤٤ | %٣,٤٥ | %١,٦ | %٢ | %٢,٥ |
| المزج | — | — | — | %١,٦ | %٣,٣٣ | %٥,٤ |
| المجتث | — | — | — | %٩,٢ | %١ | %٤,٣ |
| المقتضب | — | — | — | — | %٣,٣٣ | — |
| المندرك | — | — | — | — | %٥ تقريباً | %١,٩ |

المصادر:

Jamal Eddine Bencheikh : Poetique Arabe . Editions anthropos Paris 1975 P . 205 .

- (١) نتائج احصاءات براوليش نقلا عن جمال الدين بن الشيخ .
- (٢) نتائج احصاءات جان كلود فادييه نقلا عن جمال الدين بن الشيخ صفحات ٢٠٨ وما بعدها وقد روجعت هذه الاحصاءات على احصاء ابراهيم أنيس (موسيقى الشعر ١٩٢ ، ١٩٨) وعبد الوهاب حمودة (التجديد في الأدب المصري الحديث) ، دار الفكر العربي الحديث القاهرة دت ص ٣٨ - ٤١ ونور الدين صمود تبسيط العروض ص ١١٠ ، ومستشرقين آخرين . راجع عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ص ٩٥ وما بعدها ، والآخر يختلف في نسبة الرجز في العصر الجاهلي فقط .

- (٨) نسبة السرعة الافتراضية هو مصطلح اعتمدناه في كتابنا السابق لمحاولة تحديد سرعات الأوزان المختلفة في صورتها المجردة على أساس الخطوات التالية :
- ١ - اعطاء كل مقطع قيمة رقمية تدل على كميته فتعطى المقطع الطويل (١) المتوسط (٢) والقصير (٤)

٢ - نجمع هذه الأرقام ونقسمها على عدد المقاطع فنتيج لنا نسبة السرعة الافتراضية للتفعية ، فمثلا :
فاعلاتن =

$$1^1/4 = 1 + 1 + 2 + 1$$

٣ - وهذه النسبة تعتبر هي نسبة سرعة وزن الرمل الافتراضية اذا كان يتكون من تكرار نفس التفعية ستعمرات في البيت ، ولكن حيث أنه يصاب بحذف واجب في العروض والضرب ، فان نسبة سرعته الافتراضية تحسب على النحو التالي :

| | | | | | |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن |
| ١٢١ | ١١٢١ | ١١٢١ | ١٢١ | ١١٢١ | ١١٢١ |

القيمة الرقمية للكلم ٢٨ وعدد المقاطع ٢٢

$$\text{أى أن النسبة } 28/22 = 1^1/4 \text{ أى } 1^1/4$$

وهذه الصورة من الجدول الذى يتضمن نسب السرعة الافتراضية لمعظم الأوزان وترتيبها من حيث السرعة :

| الوزن | نسبة سرعته الفرضية | ترتيبه | الوزن | نسبة سرعته الفرضية | ترتيبه |
|----------|-----------------------|--------|---------|-----------------------|--------|
| الكامل | ١,٦ | الأول | السرير | ١,٢٧ | الخامس |
| الوفر | ١,٥٤ | الثاني | المنسرح | ١,٢٥ | السادس |
| المتدارك | ١,٣٣ | الثالث | المزج | ١,٢٥ | السادس |
| المتقارب | ١,٣٣ | الرابع | الرجز | ١,٢٥ | السادس |
| الطويل | ١,٢٩ | الخفيف | المجث | ١,٢٥ | السادس |
| المديد | ١,٢٩ | الزايح | الزايح | ١,٢٥ | السادس |
| البسيط | ١,٢٩ | الرابع | الرمل | ١,١٨ | السابع |

٩ أهم الزحافات والمعلل الشائعة في كتب العروض هي :

أ) - الزحافات

١ - المفردة

- الحنين : حذف الثان الساكن

- الاضمحار : اسكان الثان المتحرك .

- الوقص : حذف الثان المتحرك .

- الطي : حذف الرابع الساكن .

- القبض : حذف الخامس المتحرك .

- العصب : اسكان الخامس المتحرك .

- العقل : حذف الخامس المتحرك .

- الكف : حذف السابع الساكن .

٢ - المزدوجة

- الخبل : اجتماع الطى مع الخين .
- الخزل : اجتماع الطى مع الاضمار .
- الشكل : اجتماع الكف مع الخين .
- التقصص : اجتماع الكف مع المصب .

ب - العلل :

١ - علل الزيادة :

- الترقيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتند مجموع .
- التذليل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتند مجموع .
- التسبيغ : زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف .

٢ - علل التقصص :

- الحذف : حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة .
 - القطف : اجتماع الحذف مع المصب .
 - القطع : حذف ساكن الوند المجموع واسكان ما قبله .
 - البتر : اجتماع القطع مع الحذف .
 - القصر : حذف ساكن السبب واسكان متحركة .
 - الحذف : حذف الوند المجموع .
 - الصلم : حذف الوند المفروق .
 - الوقف : اسكان السابغ المتحرك .
 - الكسف : حذف السابغ المتحرك .
 - التشعيت : حذف أول الوند المجتمع .
 - الحزم : حذف أول الوند المجموع من أول تفعيلة في أول بيت ويسمى باسماء أخرى في حالة اجتماعه مع زحافات أخرى .
- هذا وقد أعتمدنا في رصد الزحافات والعلل الواردة في كل وزن وكذلك ما يجوز فيه من جزء وشطرونهك على عدة مصادر أهمها :

ابن عبد ربه : العقد الفريد تحقيق محمد سعيد العريان ، مطبعة الاستقامة بمصر ١٩٥٣ ج٦ ص ٧٢

ابن رشيق : العمدة ، مرجع سابق .

ابن جنى : كتاب العروض مرجع سابق .

الأخفش : كتاب العروض ، مرجع سابق .

(١٠) المرشد : ص ٨٠ .

(١١) موسيقى الشعر ص ١٠٦ .

(١٢) العمدة ج١ ص ١٣٦ والتبريزي ص ٧٧ .

(١٣) العمدة ج١ ص ١٣٦ والتبريزي ص ٨٣ ويضيف : « سمي رملا لان الرمل نوع من الفناء

يخرج من هذا الوزن »

(١٤) المرشد ص ١١٦ - ١٣٥ .

(١٥) التبريزي ص ٧٣ .

- (١٦) نفسه ص ١٠٦ - ١٠٧ .
- (١٧) موسيقى الشعر ص ١١١ .
- (١٨) العملة ج ١ ص ١٣٦ .
- (١٩) التبريزي ص ٥١ .
- (٢٠) المرشد ص ٣٣١ - ٣٥١ .
- (٢١) العملة ج ٢ ص ٣٠٣ والتبريزي ص ٥٨ .
- (٢٢) المرشد ص ٢٤٦ .
- (٢٣) التبريزي ص ٢٢ .
- (٢٤) العملة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٢٥) المنهاج : ص ١٦٨ .
- (٢٦) محمد النوي : الشعر الجاهلي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦ ، ج ١ ص ٦٠ .
- (٢٧) الكافي ص ٣٩ .
- (٢٨) العملة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٢٩) المرشد : ص ٤١٤ - ٤١٥ .
- (٣٠) العملة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٣١) الكافي ص ٣١ .
- (٣٢) المنهاج : ص ١٦٨ .
- (٣٣) المرشد ص ٧٥ .
- (٣٤) موسيقى الشعر ص ٩٨ - ٩٩ .
- (٣٥) العملة ١/١٣٦ .
- (٣٦) الكافي ص ١٠٩ .
- (٣٧) المرشد : ١٩٢ .
- (٣٨) موسيقى الشعر ص ٧٨ .
- (٣٩) العملة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٤٠) الكافي ص ١١٧ .
- (٤١) المنهاج : ص ١٦٨ .
- (٤٢) العملة ١/١٣٦ والكافي ١٠٣ .
- (٤٣) المنهاج ص ١٦٨ .
- (٤٤) المرشد ص ١٧٥ .
- (٤٥) موسيقى الشعر ص ٩٤ - ٩٥ .
- (٤٦) العملة ج ١ ص ١١٦ .
- (٤٧) الكافي ص ١٢٠ .
- (٤٨) المنهاج ص ٢٣٤ .
- (٤٩) المرشد ص ٨٨ .
- (٥٠) العملة ١/١٣٦ .
- (٥١) الكافي : ١٢٢ .
- (٥٢) المرشد : ٩٤ .

- ٥٣) موسيقى الشعر : ص ١١٥ .
- ٥٤) الكافي ص ٩٥ .
- ٥٥) العمدة ١/ ١٣٦ .
- ٥٦) المرشد ص ١٤٥ - ١٥٨ .
- ٥٧) موسيقى الشعر : ص ٩٠ - ٩١ .

والمقارب . وما يجوز فيه النهك (أى الأبقاء على تفعيلة واحدة في كل من الشطرتين) فهي أوزان المنسرح والرجز والمتدارك والمقارب . وتجتمع الأشكال الثلاثة في الـرجز والمقارب والمتدارك . ويجتمع الجزء والـشطـر في الرمل والبسيط والمديد والسريع .

والجدول التالى يوضح امكانيات الجزء والـشطـر والنهك فى الأوزان المختلفة .

| الوزن واجب | | الجزء جائز | الـشطـر | النهك |
|---------------|---|---------------|---------|-------|
| المقارب | | + | + | + |
| المتدارك | | + | + | + |
| الرجز | | + | + | + |
| الرمل | | + | + | |
| الوافر | | + | | |
| الوافر | | + | | |
| الكامل | | + | | |
| الطويل | | + | | |
| البسيط | | + | + | |
| المديد | + | | + | |
| الخفيف | | + | | |
| المضارع | + | | | |
| المنسرح | | | | + |
| المتقضب | + | | | |
| المجثث | + | | | |
| السريع | | + | + | |

والجدول يكشف أنه ليس هناك وزن يخلو من امكانيات الجزء حتى الطويل . غير أنه من المهم أن نلاحظ أنه ليست كل الأوزان سواء فى شيوخ الجزء بأنواعه المختلفة . ولعل الـرجز والسريع والكامل والبسيط والمقارب والمتدارك تكون هى المرتبة التالية فى الشيوخ ؛ بعد الأوزان واجبة الجزء ، فى حين يبقى الطويل فى آخر القائمة ، لما حظى به من احترام خاص لدى العرب القدماء .

ولاشك أن هذه الإشارة الأخيرة تمثل أحد المعايير التي حكمت الاكثار من استخدام الأوزان مجزأة أو الإقلال منه ، ولكنه على كل حال يبقى معيارا واحدا ولا ينطبق على بقية الأوزان (المحترمة) عندهم مثل البسيط والمديد ، أو شائعة الانتشار مثل الرجز والكامل . . الخ .

وفي هذا السياق تذكر عدة معايير أخرى يمكن أن نرى لها مصداقية مثل أنهم أكثروا من المجزئات في الأوزان الطويلة أو الثقيلة أو المتماثلة التفعيلات . والمعار الأول واضح في المديد والبسيط والثاني واضح في المقتضب والمضارع والمجث والمديد أيضا ، والثاني واضح في بقية الأوزان متماثلة التفعيلات .

وهذه المعايير الأربعة هي معايير الاستخدام الشعري وليست معايير العروضيين ، ذلك أنهم - كما رأينا - يعتبرونها خروجاً على الأصل الدائري ، وما أعترفهم بها سوى محاولة للتوفيق بين الواقع الشعري والنظرية العروضية برغم أن هذه النظرية تسمح بهذا الخروج عن الأصل .

ولعل المتابع لتاريخ الأوزان في الشعر العربي يستطيع أن يلاحظ أن استخدام مجزئات الأوزان قد ارتبط بأغراض حياتية مثل الرقص والغناء ، ولذلك نجدها تزداد في العصور الأموية والعباسية ، كذلك نجدها استخدمت بكثرة في الأشكال الشعرية الخارجة على المفهوم العروضي للقصيد مثل المسمطات والموشحات والزجل ، بالإضافة إلى الأشكال المقطوعية الحديثة ، ومن هنا نجد أن نسبتها في العصر الجاهلي كانت ١٠ ٪ ثم زادت في القرن الأول إلى ١٧ ٪ (عند عمر بن أبي ربيعة) وفي الثاني ٢٨ ٪ (عند أبو نواس) وبعد انخفاض نسبي عند الأحيائيين ١٦ ٪ (عند شوقي) و ١٣ ٪ (عند حافظ) زادت مرة أخرى لتصل إلى ٣١ ٪ عند شعراء أبوللو(*) . ومن الطبيعي أن تكون هذه النسبة أعلى كثيراً في الشعر الحر حيث يعتمد أساسه على السطر وليس على البيت ، ويكون السطر فيه أقرب إلى السطر في تواصله أو في عدد تفعيلاته .

ومن الواضح في هذه الزيادة أن الشعر قد استغل السماح العروضي بإمكانيات الجزء المختلفة كنوع من التنويع والفكك من أسر الأوزان الدائرية . بل أننا نستطيع أن نتصور أن كثيراً من الشعراء قد جزءوا أو شطروا أو نهكوا أوزاناً لم يميزها العروضيون ، وذلك ضمن بحثهم عن مخارج للفاك من قيود العروض كما سرى فيها بعد .

ب - الزحافات والعلل

الزحاف في اصطلاح العروضيين تغيير يلحق بثواني الأسباب ، أما بتسكين متحرك

أو حذفه أو حذف الساكن ومعنى هذا أنه لا يجوز تحريك الساكن كما أنه لا يلحق بأوائل الأسباب ولا بالأوتاد .

وعدم تحريك الساكن يرجع إلى أن السكون هو الأصل الذى ليس قبله شيء . يقول الأخفش مثلاً فى تعريفه للساكن « ووجه آخر أن تروم فيه الحركة ، فإن قدرت على زيادة تحريكه عرفت أنه قد كان ساكناً ، وأنه لو كان متحركاً لم تقدر أن تدخل فيه حركة أخرى . ألا نرى أن راء برد لا تستطيع أن تنقصها وأنت تستطيع تحريكها فتقول بُردٌ وُبردٌ وُبردٌ ، وأن كان ليس فى الكلام ، غير أنك تستطيع أن تكلم به »^(١) وفى هذا النص ومن المناقشة التى أوردناها فى الفصل الأول حول اعتبار حروف المد سواكن ، يبدو لنا أن السكون هو القرار العميق ، الذى لا ينبغي أن يمس فهو أقرب إلى الحركة اللامتناهية كما هو الحال فى حرف المد . هو ساكن لأنه قمة الحركة بحيث لا تدرك حركته فهو غايتها . وقد يمكن تفسير مثل هذه الأنطباعات بنوع من الاحتياج الطبيعى لدى الإنسان الجاهل شديد الحركة والتنقل وعدم الأمان كما تكشف لنا النصوص الشعرية .

وفى نفس الوقت ، فإن ثمة حدوداً للساكن لا يجوز الإخلال بها ، حيث لا يجوز البدء بساكن أو أن يلتقى ساكنان فى وسط الكلام . ولذا لا يأتى الزحاف فى أوائل الأسباب ، إما أن تكون فى أول الجزء أو فى وسطه أو فى آخره ، فإن كان السبب أول الجزء وسكن أوله أدى هذا إلى اجتماع ساكنين وإذا حذف هذا الأول أدى ذلك إلى البدء بساكن . أما إذا كان السبب فى وسط الجزء وسبقه وتد أو سبب خفيف فإن تسكين أوله يؤدى إلى اجتماع ساكنين أو ثلاثة . وإذا حذف هذا الأول أدى إلى اجتماع ساكنين . أما إذا كان السبب وسطاً وسبقه سبب ثقيل فإن تسكين أول السبب الوسيط يؤدى إلى اجتماع ساكنين ، فى حين أن حذفه لا يؤدى إلى ما هو غير جائز فى لغة العرب . ومن هنا فإن هذه الحالة الأخيرة تشكل فى أن الجذر فى تحديد اختصاص الزحافات بثوانى الأسباب ليس فقط مراعاة التكوين اللغوى وما يسمح به .

وإذا كان تععيد عدم تحريك الساكن وعدم حقوق الزحاف بأوائل الأسباب يبدو متمشياً مع طبيعة اللغة العربية ، فإن رفض الزحافات فى الأوتاد يبدو جزءاً من الفروض العروضية التى تحاول أن تجعل للوتد أهمية على السبب ، كما هو واضح فى التسمية نفسها ، حيث أن السبب فى الخيمة أو هى من الوند والوند أكثر ثباتاً . يقول ابن عبد ربه - مثلاً - « وإنما قيل للسبب سبب ، لأنه يضطرب ، فيثبت مرة ويسقط أخرى - وإنما قيل للوند وتد لأنه يثبت فلا يزول »^(٢) ويقول حازم القرطاجنى « لما كانت الأوتاد منها ماثباته ضرورى فى امساك الخباء وتحصينه ، ومنها ما فى ثباته تحصين ما وقد تحمل ازالته ، جعل الخليل من السواكن أوتاداً وجعل غير الضرورية أسباباً

والأحسن أن يقال هذه وتلك أوتاد ، لكن ثبات إحداها ضرورى فى حفظ بنية البيت فهو بمنزلة الوتد الذى لا بد منه فى الخباء ، وثبات الأخرى ليس ضروريا فى حفظ بنية البيت . . . فهي تستعمل فى امساك البيوت وقد يستغنى عنها» (٣)

ومن هذين النصين نستنتج أن سر التسمية لكل من السبب والوتد ، هى مضاهاة أهمية كل منهما بعناصر فى بناء خيمة العربى ، غير أن هذا السر لا يكشف لنا ، لماذا أختصوا الوحدة التى تتكون من متحرك وساكن باسم السبب والتى تتكون من متحركين وساكن باسم الوتد . ليس ثمة تفسيرات قديمة .

ومع ذلك فإنا نجد لفظة ، هامة فى تقسيم متن الكافى - الذى كتب له السيد محمد الدمنهورى حاشية - للتفصيلات يقوم على فكرة الأصل والفرع الشهيرة فى التراث العربى ، يقول صاحب المتن عن التفاعيل « وهى ثمانية لفظا ، وعشرة حكما اثنا خماسيان وثمانية سباعية . الأصول منها فعولن مفاعيلن مفاعلتن فاع لاتن ذات الوتد المفروق فى المضارع . والفروع فاعلن مستعملن فاعلاتن متفاعلن مفعولات مستفع لن ذو الوتد المفروق فى الخفيف والمجث » . ويشرح صاحب الحاشية : « وضابط الأصل ما بدىء بـ وبتد سواء كان مجموعا أو مفروقا وضابط الفرع ما بدىء بسبب خفيف أو ثقيل . ولما كان الوتد أقوى من السبب لأنه إذا زوحف إنما يعتمد على الوتد كان ما بدىء به أصلا » (٤) .

فى هذا النص يتم تمييز الوتد باعتباره أصلا ، فى حين أن السبب فرع ، وهو تمييز لم نجده سوى فى هذا المتن وإن كان جذره كامنا فى الدوائر حيث يبدأ فك البحور بتلك التى تبدأ بـ وبتد (٥) . تليها التى وسطها وتد وآخرها ما آخره وتد . وأهمية هذا التمييز هى أنه ينطلق من علاقة عضوية بين أجزاء التفعيلة . فضعف السبب ناتج عن أنه إذا زوحف يعتمد على الوتد ، فى حين أن الوتد لا يزاحف . غير أن هذه القاعدة واحدة من فروض العروضيين . ومن هنا ، فإن استخدام مصطلح الأصل فى هذا النص ، بما يوحى به أنه القريب من الواقع اللغوى يصبح مشكلة .

غير أن تمام حسان يقدم فى كتابه « الأصول ، تقسيما لها إلى أصل الوضع وأصل القاعدة . يقول « سمو أصل الحرف وأصل الكلمة وأصل الجملة باسم جامع هو له أصل الوضع » ثم رأوا أن القواعد التى استخرجوها بواسطة التجريد من السموذج تحتل بعض الاستثناء ، فكان عليهم أن ينصوا على ذلك فيقولون مثلا : « القاعدة كذا إلا فى حالة كذا » أو « القاعدة كذا وقد يجوز كذا » أو « يمتنع كذا إلا إذا أفاد » الخ وعندئذ فرق النحاة بين القاعدة الأولى وما أستثنى منها ، فسموا الأولى : « القاعدة الأصلية » أو أصل

القاعدة» ، وسموا الاستثناء : « القاعدة الفرعية » . فلدينا إذن « أصل الوضع » و « أصل الفرع »^(٦) .

من هذا التقسيم يتضح لنا أن أصل الوضع هو ما سمع عن العرب في اللغة ، وأن أصل القاعدة هو القواعد التي جردها اللغويون من هذا السماع وقد يكون في هذا التجريد أصل وفرع . فإذا عرضنا مصطلح الأصل في متن الكافي وحاشيته على هذه التقسيمة وجدنا أنها لا تعنى أصل الوضع ، لأنه في نفس الحاشية نجد قوله « وإنما اختص الزحاف بالأسباب لأنه أكثر دورانا في الشعر من العلة كما أن الأسباب أكثر وجودا من الأوتاد »^(٧) ، مما يعني أن الأسباب أكثر شيوعا وبالتالي — هي أقرب لأن تكون أصل الوضع . وفي نفس الوقت نجد حازما القرطاجي يشير إلى أن « استخدام العرب للأسباب الخفيفة أكثر من استخدامهم للأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة في بحر الشعر »^(٨) وهذا يعني أن شيوع الوند المجموع هو أكثر — عند العرب — من السبب الثقيل ، مما يشكك على السواء في قول الدمنهري السابق ، وفي اعتبار أن الوند أصل بمعنى أصل الوضع . ومن ثم لا يبقى أمامنا إلا اعتبار أن مصطلح الأصل هنا هو أصل القاعدة أي أنه جزء من النظرية العروضية أو التجريد العروضي ، البعيد عن أصل الوضع في اللغة . وهذا ما يذكرنا مرة أخرى بما سبق قوله عن تدخل عناصر معرفية أخرى غير النصوص الشعرية في وضع النظرية العروضية ومنها كما قلنا الموسيقى والرياضة . وإذا كنا قد أدركنا دور الرياضة في إقامة العلاقة بين الوحدات ، فقد أشرنا إلى دور الموسيقى وخاصة (ضربات الصفارين) في تحديد الوحدات نفسها . فهل تحظى (تنن) بأهمية في هذه الضربات أو في العرف الموسيقى أكثر من (تن) ؟

إن هذا السؤال هو الذي قاد الباحثين المحدثين إلى إدراك الخصوصية الموسيقية للوند ، والتي تمثلت عند جويار^(٩) بالزمن القوي ، وعند فايل^(١٠) ومن ثم كمال أبو ديب^(١١) بتحملة للنبر في التفعيلة .

ولقد سبق^(١٢) لنا أن ناقشنا هذه التفسيرات الحديثة لأهمية الوند ورفضنا الاعتراف بقيمتها في إيقاع الشعر العربي ، الذي نرى أنه ليس مجرد العروض ، وليس هو التفعيلات المجردة ورأينا أن إقامة قاعدة ما على أساس التفعيلات العروضية ثم تطبيقها على الشعر ، يعتبر خللاً منهجياً يتساوى مع الخلل الذي وقع فيه العروضيون ، حين فرضوا نظريتهم على الشعر ، ولم يستتجوا هذه القواعد من الشعر . ومع ذلك ، فإننا نستطيع الآن تصور أن هذه التفسيرات يمكن أن تكون مفيدة بشأن العروض أو النظرية العروضية ، وليس الإيقاع الشعري ، حيث يمكن بالفعل أن نتصور أن إحساساً موسيقياً يتميز الوند على السبب هو الذي جعل العروضيين يسمحون باعتبار السبب عرضة للخلل والاضطراب والتغير ، ويمنعون الوند من التعرض لهذه الأمور . ومع ذلك ، فإن هذا الحرص العروضي لم يستقم

حتى النهاية لأننا نجد - ليس في الشعر فحسب ، وإنما أيضا لدى العروضيين - أن هذه القاعدة لم تطرد ، فقد وجدنا الكثير من الزحافات ، بالإضافة الى العلل ، - وهي أخطر بالطبع كما سنرى فيما بعد - تصيب الأوتاد . ومن هذه الزحافات - كما ورد في حاشية الدمنهورى « الوتد المجموع إذا كان آخر جزء جاز طيه كالسيط والرجز أو خزله كالكمال خبئه كالرمل والخبب والخفيف » (١٣) .

ومن أحكام الزحاف غير المتضمنة في التعريف أنه يرد في أى موقع من البيت في الحشو والضرب والعروض ، وإذا جاء لم يلزم وهذا عكس العلة ، فهي - قاعديا - لا تصيب الا العروض والضرب ، وإذا جاءت لزم . وإذا كان الزحاف يؤدي ضرورة إلى النقص حيث هو حذف للمتحرك أو للمحركة ، أو حتى للساكن ، فإن العلة تؤدي إما إلى النقص أو الزيادة . فهي تحذف الساكن وتسكن ما قبله ، أو تحذف السبب الخفيف أو تحذف الوتد المجموع ، أو تزيد حرفا ساكنا أو سببا خفيفا . . . إلخ غير أن هذه الأحكام جميعا تجدد ما يخالفها لدى العروضيين وفي الشعر . فلزوم العلة بالعروض والضرب ينقضه وقوع الخرم في أول تفعيل في البيت والتشعيت في وسطه (في المتدارك مثلا) . ومن الزحافات ما يلزم كما هو الحال في قبض عروض الطويل وخبين البسيط في بعض الأعارض ، بحيث أصبح هناك ما يسمى بالزحافات الجارية مجرى العلل ، والعلل الجارية مجرى الزحاف ، وبما له صلة بذات الأمر ، إجازة العروضيين لما جاء في الشعر من عدم الالتزام بوحدة العروض والضرب ، أى سماحهم بأن يتغير ضرب القصيدة أو عروضها ولا يلزم فيه الزحاف أو العلة^(١٤) ، مع ما في هذا الالتزام من أهمية قصوى في نظر العروضيين والنقاد بسبب تعلقه بمفهوم عمود الشعر كما سنرى فيما بعد .

إن محصلة ما سبق هي أن قواعد العروضيين غير مطردة أطرادا مطلقا . ومع ذلك فإن هذا لا ينفي وجود هذه القواعد وأطرافها النسبي ، بحيث يجوز لنا أن نسمى الخروج على القاعدة - بمصطلح تمام حسان - فروع القاعدة الذي لا ينفي أصلها وأن خالفه وشكك فيه ، وكأننا بذلك - حين نسلم بالنظرية العروضية ، أزاء أصل قاعدي هو الدوائر عليه فرع قاعدي هو التغيرات الخارجية (الجزء والشرط والنهك) والداخلية (الزحاف والعلة) ، وهذه الأخيرة - على مستواها الخاص - أصل قاعدي ، عليها فروع قاعدية هي المخالفات التي رصدناها فيما سبق ، وكل هذه المستويات ينبغي أن تدخل في اعتبارنا ، باعتبارها جزءا من المشروع العلمى المدروس ، والا نكتفى بالأصل القاعدي الأول كما يفعل البعض .

أن تصورنا الأساسى الذى يلتقى مع كثير من الفروض القديمة والحديثة ، هو أن

الزحافات حال تقنيها في النظرية العروضية ، كانت اعترافا بظواهر موجودة في الشعر الذي عرفه العروضيون ، ولكن هذا الاعتراف كان لايد أن يتم عبر التصنيف والتجريد مثله مثل بقية عناصر العروض ، ومن ثم جاء هذا التصنيف والتجريد عبر مصطلحات ، وقواعد العروضيين التي تدخلت في صناعتها - كما سبق القول - روافد متعددة ، ليست النصوص الشعرية إلا واحدا منها ، وربما لم تكن اقواها ، ومن هنا يمكن أن يكون صحيحا القول بأن الزحافات هي محاولة من العروضيين لاستيعاب الواقع الشعري (الذي مثل بالنسبة لهم خروجا على النظرية ، تحت اسم الشاذ عن القاعدة ، فحاولوا تقنيته) .

غير أن هذا التصور الأساسي لا يكفي ، وإنما لايد من خطوة أو خطوات ورائه ، في محاولة لإدراك الأسس التي قام عليها تقنين الزحاف والعلة ، أو بمعنى أدق ما سمح به العروضيون منها وما لم يسمحوا به ، ما استحسنوه وما استصلحوه وما قبحوه ، وما رفضوه رفضا باتا واعتبروه - من ثم - خارج الشعر . ولاشك أنهم في هذا كله لم يكونوا مجرد دارسين وعلماء ، وإنما كانوا عربا سواء بالجنس أو الانتفاء يعرفون العربية ويتذوقونها ، ويعاشرون ناطقيها الاصليين (أى بدو شبه الجزيرة التي حجوا إليها ، ودونوا ما سمعوه من شعرها طوال قرنين من الزمان) ، ومن ثم فأنهم - في بعض أسسهم وقواعدهم - كانوا يعبرون عن الذائقة العربية ، كما كانوا في بعضها الآخر موالين لأسس منهجهم (العلمي) الذي شابهته النواقض كما سنرى فيما بعد ، وهذه وتلك هي التي ينبغي على الدارس المعاصر أن يصل إليها ، كي يدرك العلاقة بين واقع (النصوص) والذائقة العربية ، والفروض العلمية التي قننت هذا الواقع .

ولعلنا نستطيع أن نرصد هنا - من خلال متابعة النصوص القديمة والحديثة ، الخاصة بهذه القضية مجموعة من الأسس العامة التي حكمت فلسفتهم في الزحافات والعلل :

١ - عدم مخالفة العربية :

وهو مبدأ عام حكم لا إنتاج العروض فحسب وإنما مجمل العلوم العربية ، إبان نشأتها في القرن الثاني ، ومعنى هذا المبدأ ألا تأتى القاعدة ، أو الشاهد مخالفة لما سمع عن العرب ، أو ما يمكن أن يقاس عليه ، وهما المبدآن المنهجان اللذان حكما إنشاء العلوم العربية عامة . ولكن مؤرخي هذه النشأة يستطيعون أن يلاحظوا عددا من أوجه الاضطراب في هذا المبدأ ، حيث أنه لم يطبق بدقة ، لأن القواعد المجردة هي التي حكمت - في النهاية - هذه العربية ، فحددت من هم العرب (أى ما هي القبائل التي يؤخذ عنها) وما هي العربية

(الشعر وليس الكلام العادى وليس النثر) وما هى الفصاحة فى النهاية ، ومن بين القواعد التى اعتبرها العروضيون من العربية :

- أ - عدم البدء بساكن ، ومن هنا جاء الزحاف فى ثانى السبب فقط .
 ب - عدم التقاء ساكنين فى وسط الكلام وإن أمكن التقاؤهما فى آخره ، ومن هنا جاءت علل تؤدى إلى هذا اللقاء مثل التذييل وزحافات مثل القصير . هذا رغبا عما سبق رصده من أن الدوائر لم تتضمن مثل هذه الأمكانية ، كما أنها لم تدخل ضمن الوحدات الصغرى .
 ج - الوقوف على الساكن ، ولذلك فإن معظم العلل (التى تأتى فى أواخر الكلام) تسكن المتحرك أو تضيف ساكنا أو متحركا وساكنًا ، ومع ذلك فإن دائرة المشتبه تميز بحجىء مفعولات متحركة الآخر فى نهاية الكلام .

٢ - مراعاة التوازن بين المتحركات والسواكن :

وفى هذا المبدأ الثانى ما يلتقى مع المبدأ الأول ، فقد استبعد العرب أن يلتقى كلامهم أكثر من أربع متحركات أو خمسة بندرة ، واستُحسن أن تكون النسبة بين المتحركات والسواكن نحوى نسبة ١/٢ كما يقول حازم^(١٥) ، وهذا المبدأ يفسر مجموعة من القواعد العروضية الأساسية ، منها :

- أ - أن التفعيلات المعترف بها تتكون أما من ثلاث متحركات وساكنين أى سبب خفيف ووتد مجموع (فاعلن وفعلون) أو من أربع متحركات وثلاث سواكن أى سببين خفيفين ووتد مجموع أو مفروق (مستفعلن فاعلاتن مفاعيلن مفعولات)
 ب - غير أنه ليس المهم هو فقط التوازن بين عدد المتحركات وعدد السواكن ، وإنما لابد أيضا من مراعاة التناوب بينها والتناسب ، فكما لا يجوز اجتماع ساكنين ولا اجتماع أكثر من أربع متحركات ، فإن النسبة المقبولة كما يقول الأخفش هى متحركين بين ساكنين أو متحركين بينها ساكن^(١٦) ، وهذه المسألة أن لم تكن قاعدية إلا أنها تنم عن ذائقة تقدر طاقة اللسان على النطق المعتدل .

ولاشك أن هذه المسألة هى التى حكمت الزحافات من حيث مهامها الاساسية ، كما أنها هى التى حكمت المعايير التى وضعها العروضيون لالتقاء الزحافات فى التفعيلات أو بين التفعيلات وبعضها البعض ، ومن هذه المعايير عدم اجتماع زحافين وعدم مزاحفة الفرع ، بل الأصل الدائرى ، حتى لا يجتمع زحافان^(١٧) ، ومع ذلك فنحن نعرف أن هناك امكانية للزحاف المزدوج (مثل الخبل الذى هو اجتماع الخبن والطى ، والخزل وغيرهما) كما أننا

نعرف أن العلة والزحاف يمكن أن يجتمعا في تفعيلة واحدة (مثل فعولن من مستفعلين في مخلع البسيط؟ التي هي نتاج اجتماع القطع مع الخين) . ويرتبط بهذا المبدأ المعايير الثلاثة التي وضعوها للزحاف في حالة التقاء سبيين خفيفين في تفعيلة واحدة أو تفتيلتين متتاليتين وهي : المعاقبة والمراقبة والمكافئة . فالمعاقبة - ومعناها لغة المناوبة - هي « تجاوز سبيين خفيفين سلما أو أحدهما من الزحاف ، بأن لا يحذف ساكنهما معا أو حذف أحدهما وسلم الآخر ، فلا بد من سلامتهما معا من الحذف أو سلامة أحدهما وزحاف الآخر ، وتكون في جزء واحد كمفاعيلن أو في جزأين كفَاعِلَاتِن فاعلن »^(١٨) ، وهي في صيغة أخرى « أن يتقابل سبيان في جزأين ، فهما يتعاقبان السقوط : يسقط ساكن أحدهما لثبوت ساكن الآخر ، ويثبتان جميعا ، ولا يسقطان جميعا »^(١٩) .

ومعنى النصين يفيد أنه إذا تجاوز سبيان خفيفان في تفعيلة واحدة كمفاعيلن أو في تفتيلتين كفَاعِلَاتِن فاعلن ، فانه ينبغي ألا يصيب الزحاف كليهما معا ، وإنما يصيب أحدهما أولا يصيب أيها ، وهذا يحدث في تسعة أوزان هي المجث والرمل والمديد والهزج ، والخفيف والكامل والوافر والمنسرح والطويل^(٢٠) ،

والمراقبة تجاوز سبيين خفيفين في جزء واحد فقط وقد سلم أحدهما وزوحف الآخر فلا يزاحف السبيان المجتمعان ولا يسلمان من الزحاف بل لابد من مزاحفة أحدهما وسلامة الآخر^(٢١) وفي نص ابن رشيق هي « أن يتقابل السبيان في جزء واحد فيسقط ساكن أحدهما ، ولا يسقطان جميعا البتة ، وكذلك لا يثبتان جميعا »^(٢٢) ، أي أن المراقبة معناها ضرورة زحاف أحد السبيين إذا تواليا ، وهذا يحدث في وزنين فقط هما المضارع والمقتضب^(٢٣) .

وأما المكافئة - ومعناها لغة المعاونة - فهي « تجاوز سبيين خفيفين في جزء واحد وقد سلما معا أو زوحفا معا أو سلم أحدهما وزوحف الآخر ، وتعمل في أربعة أبحر : السريع والمنسرح والبسيط والرجز »^(٢٤) ، وهذا يعني أن المكافئة ليست - مثل سابقيتها - الزاما بشيء معين ، وإنما تعطى كل الامكانيات ، ولهذا لا نرى لها ذكرا عند كثير من العروضيين كابن رشيق وابن عيد ربه وغيرهما^(٢٥) .

وينص الدمنهورى على أن المعاقبة والمراقبة والمكافئة تكون في الحشور ولا تلزم^(٢٦) ، (فهي خاصة بالزحافات) كذلك ينص على أن المعاقبة والمكافئة - دون المراقبة - لا تدخلان الأجزاء السالمة ، أي التي تخلو من نقص العلل أو ماجرى مجراها^(٢٧) ، ولهذا النص أهمية ، إذ أن معناه أن بعض الأوزان تخرج من إطار هاتين الظاهرتين

فالطويل ، لأن زحاف القبض في عروضه لازم ، يخرج من اطار المعاقبة ، وكذلك المنسرح الذي يلزم الطي عروضه الأولى^(٢٨) ، وهو نص قد يعطى أهمية ما للخلاف الذي ظهر بين الدمنهورى وابن رشيق في عدد الأوزان التي تدخل في اطار المعاقبة^(٢٩)

من هذه النصوص يمكننا أن نقيم الجدول التالى للتوضيح :

| الظاهرة | الأوزان التي ترد فيها | السببان وما يحدث لهما | ملاحظات |
|----------|--|---------------------------------------|-------------------------------|
| المعاقبة | المجث/الرمل/المديد الهنج/الخفيف/الكامل الوافر/المنسرح/الطويل | ٥/٥/ أما ٥/٥/ أو ٥// أو ٥/٥/ | ترد في جزء واحد أو جزئين . |
| المراقبة | المضارع والمقتضب | ٥//إما أو ٥/ | ترد في جزء واحد |
| المكافئة | السريع والمنسرح والبسيط والرجز | ٥/٥/ إما أو // أو ٥/ أو ٥// | ترد في جزء واحد |

ومن هذا الجدول نجد أن هذه الظواهر الثلاثة تمارس ثلاث وظائف : أما أن نحافظ على السبيين معا (فتحقق نسبة متعادلة بين الحركات والسواكن) أو نحذف أحد الساكنين فتصبح النسبة المثالية (١ / ٢) أو نحذف الساكنين فتزيد الحركات وهذا نادر ، وهذه الوظائف جميعا تمثل حرصا على نسبة السواكن . وهذا هو السبب الأساسى فى أن هذه الظواهر اختصت بالأسباب الخفيفة دون الأسباب الثقيلة إذ يمكن أن يحدث زحافان فى سبيين متوالين أولهما ثقيل والثانى خفيف ، كما هو الحال فى متفاعلين حيث يصيبها الخزل وان كان قبيحا .

جـ ولو أننا دققنا فى هذا الجدول وجدنا أن دخول هذه الظواهر فى الأوزان يرتبط بمبدأ يعبر عنه أكثر من عروضى هو أن الزحافات تكثر فى الأوزان الثقيلة البطيئة ولهذا نجد أن

المراقبة التي تختم حذف ساكن أحد السببين ترد في أكثر الأوزان ثقلا واضطرابا ، وهما المضارع والمقتضب ، وأن المعاقبة التي لا تحيز حذف الساكنين وأن أجازت حذف أحدهما ، تحدث في الأوزان الأقل ثقلا أما المكائفة التي لا تمنع شيئا فهي تحدث في الأوزان الخفيفة .

ولعل نص حازم عن السبابة والجعودة واللين ، يحدد بدقة ذوق العرب في مسألة التناسب بين الحركات والسواكن يقول : « وأوزان الشعر منها سبط ومنها جعد ومنها لين ، ومنها شديد ، ومنها متوسطات بين السبابة والجعودة وبين الشدة واللين وهي أحسنها ، والسبطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات ، والجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزئين أو ثلاثة من جزء ، وأعني بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر الا حركة ، والمعتدلة هي التي تتوالى فيها ثلاثة سواكن في جزأين أو ساكنان في جزء » ويخلص إلى أنهم « يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة ، أو نقص ، ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملائمة من أن تكون فوقه » . (٣٠)

٣ - يرتبط بهذا ، المبدأ الثالث الخاص برفض توالي المتماثلات الا في حدود معينة فبدءا من الحروف ، نجد أن الناطق العربي لا يستسيغ توالي المتشابهات أو الحروف القريبة المخارج ، وفي العروض رأينا أنهم يرفضون توالي أكثر من أربع متحركات ، وكذلك الأمر في الاسباب والأوتاد ، إذ لا يجتمع وتدان أصلا ، كما لا يجتمع أكثر من سببين ، أما في الأوزان فقد رأينا سبعة من الأوزان الستة عشر تقوم على تكرار نفس التفعيلة الواحدة ست أو ثمانى مرات ، في حين أن تسعة تقوم على تكرار تفعيلات متغيرة بنسب تنفة وحين ننظر في الأوزان السبعة متماثلة التفعيلات سنجد أنها من أكثر الأوزان قبولا للزحاف وخاصة منها ما شاع استعماله عند العرب ، وهذا مبدأ آخر يشترك مع المبدأ الذي نتحدث عنه (٣١) ، وهذا الجدول يوضح ذلك :

عدد أنواع الزحافات والعلل الجائزة في الأوزان

| الجملة | العلل | الزحاف | الوزن |
|--------|-------|--------|----------|
| ٦ | ٥ | ١ | المتقارب |
| ٤ | ٣ | ١ | المتدارك |
| ٤ | ١ | ٣ | الرجز |
| ٦ | ٣ | ٣ | الرميل |
| ٤ | ٢ | ٢ | الهزج |
| ٥ | ٢ | ٣ | الوافر |
| ٩ | ٥ | ٤ | الكامل |
| ٤ | ٢ | ٢ | الطويل |
| ٦ | ٣ | ٣ | البسيط |
| ٧ | ٤ | ٣ | المديد |
| ٨ | ٥ | ٣ | الخفيف |
| ٥ | ٢ | ٣ | المضارع |
| ٥ | ٢ | ٣ | المنسرح |
| ٢ | — | ٢ | المقتضب |
| ٣ | — | ٣ | المجث |
| ٧ | ٤ | ٣ | السريع |

لقد أعدنا هذا الجدول كوسيلة لتعويض النقص في الاحصاءات الخاصة بشيوع الزحافات في الاشعار نفسها في كل وزن ، فليس لدينا سوى انطباعات عامة عن كثرة الزحافات أو قلتها في هذا الوزن أو ذاك ، وهي - كما نعرف - انطباعات ذاتية وتعتمد على الخبرة الخاصة وحدود الشعر الذي أطلع عليه صاحب الانطباع .

ومن الجدول نستطيع أن نرتب الأوزان ترتيبا تنازليا حسب كثرة الزحافات والعلل فيها .

الكامل / الخفيف / السريع / المديد / المتقارب / الرميل / البسيط / الوافر / المضارع والمنسرح / المتدارك / الرجز / الهزج / الطويل / المجث / المقتضب .

ومن هذا الترتيب سنلاحظ أن المبدئين السابقين واضحان ، فالأوزان المتماثلة الشائعة

تكثر فيها الزحافات (الكامل/ الرمل/ الوافر ، ويمكننا أن نضيف الرجز الذى كثيرا ما يرد بشأنه أنه كثير الزحاف) ، وكذلك من الأوزان الشائعة وإن لم تكن متماثلة التى تزيد زحافتها الخفيف والبسيط والمنسرح والسريع^(٣٢) ، ومع ذلك ففى الجدول نجد أوزانا لا شائعة ولا متماثلة تجوز فيها زحافات كثيرة ، مثل السريع والمديد والمضارع وهذه سبق أن رأينا أن ما يزيد الزحاف فيها مبدأ آخر هو اضطراب الوزن أو ثقله .

ونخلص من هذا إلى أن التنوع كان قيمة هامة فى مسألة الزحاف ، أدت إلى كثرة الزحافات فى الأوزان التى تقوم على تفعيلات متماثلة ، وخاصة الشائع منها .
ويبقى بعد ذلك المبدأ الرابع والذى يدولى مبدأ عروضيا هاما لأنه هو الدافع الأساسى لقيام العروض وغيره من العلوم ، وهو مبدأ :

٤ - عدم الاشتباه وأمن اللبس :

والمقصود بعدم الاشتباه أو أمن اللبس هو ألا يؤدي الزحاف أو العلة إلى تغيير الملامح الاساسية للتفعيلة أو للوزن بحيث يمكن أن يشتبه بغيرهما ، ويبدو هذا الأمر هاما بصفة خاصة فى التفعيلات ذات الوند المفروق الشبيهة بمثلتها ذات الوند المجموع وكذلك الأمر فى الأوزان التى تعتمد على الوند المفروق ، والتى يتمثل تركيبها مثل الخفيف والمجث أو المنسرح والرجز وغيرها .

أن مثل هذا الاحتراز هو الذى أوصل بعض العروضيين إلى اخراج شعر من المعلقة من إطار الشعر - كما هو الحال فى معلقة عبيد بن الابصر ، ومع ذلك فاننا نراه لم ينجح فى منع الاشتباه بالفعل ، فنحن نرى كثيرا من التفعيلات تشبه بفعل الزحافات والعلل ، بل يمكن القول أن كل التفعيلات يمكن أن تتشابه إذا أجريت عليها زحافات معينة خارج أوزانها ، أو حتى داخلها ، ف (فاعلن) مثلا إذا شعنت تحولت إلى فعلن وهى تساوى (متفلا) من متفاعلن إذا أصابها الحذف والخبث وترد بذاتها فى البسيط ، وتساوى أيضا ضرب السريع وعروضه إذا أصابه الصلح وعروض الرمل المجزؤ وضربه إذا حذف وخبث ، وكذلك فى عروض الخفيف إذا حذف وخبث وفى ضرب المديد وعروضه ، وحتى فى الطويل إذا حرم وكذلك فى المتقارب إذا حرم .

وهكذا نجد أن تفعيلة واحدة أو تكوينا واحدا يمكن أن يرد فى أكثر من ثمانية أوزان بفعل زحافات مختلفة أو علل مختلفة فى كل بحر من هذه الأبحر ، وهذا الجواز ، يجعل ست تفعيلات تشبه معا ، وهى على التوالى فى المثال السابق (فاعلن متفاعلن ، مستفعلن ، مفعولات ، فاعلاتن ، فعولن) .

وعبر الزحافات والعلل استطاع عروضى كالجوهري أن يجعل الأوزان اثنا عشرة فقط ، واستطاع حازم أن يدخل أوزانا في غيرها ، وكذلك كثيرون من المحدثين الذين يمكن أن نعتبر الزهاوى أولهم إذ رد كل الأوزان الى المتقارب والمتدارك (وهذا يذكرنا بمبدأ العروض العربى قبل التععيد أى التنعيم كما سبق القول) .

وإذا كانت هذه المشكلة عند القدماء نائمة عن غرض التقنيين المتحكم والحاكم لكل الشوارد حتى لو أدى الأمر إلى مثل هذه الاشتباهات ، فإن نفس الأمر نجده عند المحدثين ، الذين حاولوا أن يقيموا قواعد جديدة نراها ، هى الأخرى لا تطرد ولا تستقيم .

من القواعد الحديثة القول بأن الزحاف ليس الا تقصيرا لمقطع طويل يمكن تعويضه بالممد (فى الإنشاد) أو بالنبر (٣٣) ، بحيث لا يؤدي إلى كسر الوزن أو الإشتباه به . والتعريف صحيح بالنسبة لزحافات الحذف ولكنه ليس صحيحا بالنسبة لزحافات التسكين التى تجعل القصير طويلا (٣٤) ، ولا بالنسبة للعلة ، والى رأينا مدى انتشارها ، وليس فقط فى العروض والضرب وإنما أيضا فى الحشو ، ومدى تأثيرها على الخصائص الإيقاعية للوزن ، نظرا لصلاحيتها الأعلى من الزحاف فى الحذف أو الزيادة ، ونظرا لكثرتها (أساسا) فى العروض والضرب أى مواقع الوقف ، وما تحدثه العلة يصعب أن يعوضه المد أو النبر حسب وجهة نظر المحدثين .

ولو أننا تأملنا باستقصاء الفارق بين ما يقوم به زحاف الحذف وزحاف التسكين لوجدنا وظيفته مختلفة تماما ، فزحاف الحذف (مثل خبن فاعلن) يؤدي إلى تحويل المقطع الطويل (فا) إلى قصير (ف) أما زحاف التسكين (مثل اضممار متفاعلن) فيؤدي إلى تحويل المقطعين القصيرين (مت) إلى مقطع طويل (مت) وهذا بالطبع فارق جوهري إذ أن زحافات الحذف تؤدي إلى سرعة الإيقاع ، لأنها تزيد المقاطع القصيرة ، فى حين أن زحافات التسكين تؤدي - بالعكس - إلى إبطائه لأنها تزيد من المقاطع الطويلة . ولعل هذه الوظيفة المزدوجة للزحاف ، أن تكون مدركة عند القدماء حيث وضعوا لها هذا الاسم الذى يعنى الزحف أو البطء أو الاسراع (إذا جاءت أزحف فيقال أزحف الرجل اذا بلغ غاية ما يريد ، ويطلب) (٣٥) ، ولدينا من الأحكام المختلفة ما يجعل الزحاف أحيانا قبيحا ومكروها ، وأحيانا مستحبا (٣٦) ، وأن كان الغالب أن الخليل قد استخدم المصطلح بمعنى الإعياء (وهذا الأمر أكثر وضوحا فى مصطلح العلة) ، وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى نظرة الخليل غير المستريحة للزحافات والعلل ، باعتبارها خللا يصيب نظامه ، ولذلك فهو « مرض لا ينبغي الاكثار منه » كما يشيع عند الكثيرين من العروضيين ، وأسماء الزحافات جميعا تشير إلى نقص أو خلل .

أن هذه النظرة ، التي يشترك فيها المحدثون حينما يعتبرون الزحاف ليس الا تخفيفا لثقل الأوزان ، تكشف أن هناك رؤية مشتركة في الجذر البعيد بين العروضيين القدماء والدارسين المحدثين ، فهم يسلمون حين يرون وظيفة الزحاف على هذا النحو ، بأن الزحافات هي « انحراف » أو تغيير عن الأصل « الذي وضعه الخليل ، وهم بذلك ينطلقون من نفس الجذر المنهجي الكامن وراء الهيكل البنائي العام للعروض ، ولغيره من العلوم العربية التي نشأت في القرن الثاني الهجري ، هذا الجذر الذي يضع أصلا ويحاول أن يرد إليه كل ما يجده حتى وأن كان مخالفا لهذا الأصل ، ولعل الاضطراب المنهجي الذي يكشفه كتاب الأخفش في العروض أن يكون مثالا نموذجيا لهذا الوضع .

يقول الأخفش واصفا كيفية تقنين الزحافات : « فان قال كيف جمعت الأجزاء المزاحفة فيها في البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعا ؟ وكيف زاحفتم في كل جزء وجدتم فيه الزحاف في موضع أو موضعين ، وعسى أن يكون ذلك في أول البيت أو آخره أو وسطه بخاصة ، فاجزئتموه أنتم في كل موضع ؟ فلأن من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحفت فيه في غير موضع وأكثروا من الزحاف فيه ، فنحمله على الأكثر في كلامهم ولا نحمله على الشاذ » (٣٧) .

وفي هذا النص واضح أن السماع هو الذي حكم وضع الزحافات ، وهو نص يتفق مع ما أشير إليه من أن ترتيب الخليل للزحافات ، يعكس شيوخ تلك الزحافات في الشعر وقبول السامعين لها » (٣٨) ، غير أننا حين نرى الأحكام الجزئية للأخفش نفسه على زحافات بعينها ، نجد معجبا آخر هو الذي حكم . يقول مثلا : « وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن ، ولم يحمى في الرمل ، لأنها قد وجدناها حذف في النون في المديد والخفيف فقسناها عليها ، وكذلك نون فاعلاتن في المجتث ، فإذا لم تقس الجزء بالجزء لزمك الا تراحف في الجزء الا في الموضع الذي وجدته مزاحفا » (٣٩) .

أن الجملة الأخيرة في هذا النص تكاد تكون نفيا تهكميا للمبدأ الذي أقره في النص الأول ، أي مبدأ السماع ، وإحلال مبدأ القياس محله ، غير أن المشكلة هي أن هذا القياس لم يرق دائما على أصل واضح في اللغة ، والنص التالي يكشف خلط الأخفش بين فهم السماع والقياس وجبم التدخل الشخصي فيهما يقول :

« فان قيل : وهل أحطتم بالأبنية كلها ؟ ألسنت لا تدري لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها ؟ قلت : بلى . غير أني لا أجزئ الا ما سمعت ، كما أنه لو قلت مررت بأبوك غيرته ، وأن كنت لا أدري لعل هذه لغة للعرب ، وكذلك بعض البناء الذي لم نسمع به ، فان قال قائل : ليس أول من بنى الشعر إنما بنى بناء أو بناءين ، ولم يأت على الأبنية كلها ثم زاد الذي

بعده ، فلم يزل يجوز لهم أن يزيّدوا فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت : أما من بنى من العرب الذين سجّتهم العربية بناء فهو جائز وأن لم يكن قد سمعه من قبل ،^(٤٠) .

في هذا النص مجموعة من القضايا شديدة الأهمية فيما يتعلق بمنهج وضع العروض بل كل العلوم العربية ، ففي البداية يجزم الأخفش بأن السماع هو الحكم المطلق ، ولكن حين نضرب مثلاً ، نجده لا يطبق هذا الحكم بل نقيضه ، فقد سمع : مررت بأبوك وكان الواجب أن يميزه ، ولكنه لا يميزه حتى وأن كان محتملاً أن يكون هذا لغة للعرب . وهذا الفهم الغريب لممارسة السماع ناتج عن التباسات عدة حكمت اللحظة التاريخية ، والعقلية العربية في ذلك الوقت ، وأول هذه الالتباسات هو ما يرد في نهاية نص الأخفش .

يعترض القائل على تحكيمية القواعد اللغوية ومصادرتها للمستقبل . وخاصة في أبنية ؛ والأخفش يوافق على الاعتراض ، ولكنه يرد بأنه يميز الجديد ، شريطة أن يكون من العرب الذين سجّتهم العربية ، وفي هذه الإجابة غريبة ، لأنها أولاً تأتي من الأخفش غير العربي^(٤١) ، وهي تستدعي تساؤلاً عما إذا كان الوضع هكذا فهل يجوز أن يضع الأخفش أو غيره من غير العرب قواعد لمن سجّتهم العربية ؟ وثانياً لأنه يشير إلى معيار شديد الخطورة ، يعيدنا إلى تحكم اللغويين والعروضيين في المادة اللغوية التي سمعوها .

فكلمة العرب الذين سجّتهم العربية ، لا تعني عندهم كل قاطني شبه الجزيرة العربية ، وإنما بعض القبائل التي اعتبرها اللغويون أفصح القبائل ، ومع أننا نتفق مع تمام حسان في أنها ليست بالضرورة قریش ، إلا أنه ينتهي إلى التسليم بأن هذه القبائل ليست كل العرب بأي حال من الأحوال . هذا ناهيك عن أنه يقر أن المادة المستشهد بها لم تكن سوى الشعر ، فقد رفضوا الكلام الشفهي ، بل يمكن القول معه أنهم رفضوا الاحتجاج - حتى بالأحاديث النبوية ، لأحتمال أن تكون قد رويت بالمعنى لا باللفظ^(٤٢) .

وقبل قبول نظرية الانتحال في الشعر ، مادة السماع والقياس الأساسية - لدينا الكثير من النصوص التي تؤكد أن العروضيين واللغويين عامة قد غيروا في الشواهد الشعرية حتى تتلاءم مع قواعدهم ، ومثال حازم على هذا تغييرهم للشاهد :

إلى جاءنا مبشرنا بالبيان والنذر
أنا مبشرنا بالبيان والنذر

لتأكيد وجود المراقبة^(٤٣) .

بل من الواضح أن هناك شواهد قد صنعت خصيصاً لتأكيد وجود وزن أو ظاهرة ليست

موجودة أصلا . وهذا التمثل ، لم يكن في الحقيقة بقصد الاساءة ، وإنما كان بقصد إحكام القواعد إحكاما مطلقا . ولا أحد يعترض بالطبع - على أن تكون النظرية محكمة القواعد ، ولكن الإعتراض هو على الكيفية التي أدت إلى أن تكون هذه القواعد قامعة للواقع الشعري واللغوي ، وغير ممثلة له ، وتقديرنا أن الخلط الذي حدث بين مبدأى السماع والقياس في البصرة إبان وضع العلوم اللغوية كان مسئولا عن هذا القمع ، وتقديرنا أيضا أنه لم يكن الا توجها منهجيا ، ناتجا عن جذر فلسفى عميق هو جذر الإيمان بالأصل المطلق .

روى تمام حسان أن السماع عن العرب قد بدأ منذ بداية القرن الثانى (قبل الرحلة إلى البادية) ثم بدأت الرحلة بيونس واستمرت حتى القرن الرابع ، غير أنه ، لما كانت الرحلة إلى البادية للسماع لم تبدأ الا بعد أن كان ابن أبى اسحق قد « دمج النحو ومد القياس وشرح العلل » فقد وجد النحاة أنفسهم ينظرون في المسموع وفي أيديهم أصول ثابتة يقيسون عليها ويتخذونها معايير حتى بالنسبة لما يقوله الفصحاء^(٤٤) ، ورغم أنهم هم أنفسهم الذين حددوا من هم الفصحاء من العرب ، وما هى الفصاحة ، فان القواعد النحوية رفضت بعض الفصيح ، مثلما رفض العروضيون بعضا من أفضل الشعر .

نستنتج من هذا أن القواعد هى التى حكمت الشواهد بصفة أساسية ، وهذا هو المبدأ المنهجى الاساسى المسمى بالاستدلال^(٤٥) ، والذي يبدو لنا ناتجا لعقيلة تؤمن بالأصل المطلق ، الذى قد يكون الله (فى المفهوم الدينى الاسلامى السنى) ، أو غيره . فالأخفش الذى نقلنا عنه ، والذي بدا فى بعض نصوصه قريبا من النصوص إلى درجة التواصل مع مدرسة الكوفة ، والذي يروى عنه أنه كان دهريا أو قدريا من أتباع أبى شمر هو أيضا يحكم القياس بذوقه كما رأينا من قبل .

إنه مما لاشك فيه أن دوافع العروض وغيره من العلوم العربية ، كانت دينية قومية سياسية ، بهدف الحفاظ على لغة القرآن والاسلام ، ولكنى لا أعتقد أن المفهوم الدينى فى الايمان باله واحد ، هو الأصل المطلق ، كان وحده جذر المنهج الاستدلالي بدليل ما رأيناه من مشاركة الأخفش فى نفس المنهج . وإنما الجذر هو الفلسفة اللرية ، دينية كانت أو غير دينية ، تؤمن بجوهر واحد وأعراض متعددة ، فسواء كان العالم سنيا أو معتزليا ، أو حتى ملحدًا ميتافيزيقا ، فان الجوهر أو الأصل يظل هو المثال المطلق الذى لا يمس والذي تقاس عليه الاعراض واليه ترد ، وهذا ما حدث بالنسبة للعروض العربى ، وهو ما يفسر مجمل الخطوات التى تمت حتى اكتمل العروض هيكلًا متكاملًا .

لأنه مما لاشك فيه أن الاستماع إلى الشعر العربى كان عنصرا فاعلا فى بداية تكوين العروض ، ولكن فى حين استمر أهل الكوفة فى الحفاظ على الاستماع والاعتراف به نجد

أهل البصرة - والخليل أحد زعمائهم - يعتمدون القياس أساساً أولاً كما سبق أن رأينا ، وقد رأينا أنهم يقيسون على قواعد اعتبروها هي الأصل ، ثم قاسوا الشاهد (النصوص) على (الغائب) أى القواعد المجردة ، عكس ما شاع عند بعض الفقهاء والعلماء^(٤٦) . وعلى هذا الأساس ، فإذا كان الواقع الشاهد قد ساهم في تكوين الوحدات الصغرى في العروض ، فإنه لم يتجاوز هذه المرحلة ، واحتل الاستدلال والقياس ، الموقع الحاكم في اكمال الهيكل العروضى بصفة عامة ، مما يجعل من قول تماماً حسان الذى بدأنا به هذا القسم ، عن اعتماد منهج الاستقراء الناقص أمراً مشكوكاً فيه ، ويجعل - من ثم - القول بعلمية العروض (التامة) محل شك كبير ، وهذا ما أدى بنا إلى البحث في الجذور الأيديولوجية (الفلسفية) للعروض والتي تمثلت - فيما نتصور - في المذهب الدرئ^(٤٧) ، والذى يحتاج لاشك إلى دراسات أكثر تخصصاً ، لظهور أثره في مجمل البنية الذهنية للعرب آنذاك .

الهوامش:

- (*) سيد البحراوى : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، مرجع سابق ص ٦٢ .
- (١) الاخفش : كتاب العروض ، مرجع سابق ص ١٣٦ .
- (٢) العقد الفريد ، مرجع سابق ج ٦ ص ٢٣٤ - ٢٣٥ .
- (٣) حازم القرطاجنى : المنهاج ص ٢٥٢ .
- (٤) اللمهورى : الحاشية ص ٢٣ .
- (٥) يقول ابن جنى عن دائرة المجتلب مثلا : « وقدم فيها السريع ، وكان القياس تقديم المضارع لأن أوله وتد ، لكنهم تركوا القياس وقدموا السريع لأن مفاعيلن فى المضارع لا تحيىء قط سائلة » كتاب العروض ، مرجع سابق ص ١٠٠ .
- وبالفعل ، فاننا نلاحظ أنه فيما عدا هذه الدائرة تبدأ الدوائر جميعا بما أوله وتد (الطويل / الوافر / المزج / المتقارب) .
- (٦) تمام حسان : الأصول ، مرجع سابق ص ١١٩ .
- (٧) الحاشية ص ٣٦ .
- (٨) راجع : أحمد فوزى الميب (دكتور) : الجانب العروضى عند حازم القرطاجنى ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ١٩٨٨ ، ص ١٦ .
- (٩) حسب نظرية جويار ، فإن الوند يتكون من تتابع زمن قصير (ضعيف) ، وزمن قوى ، راجع الكتاب ترجمة المنجى الكمبى (مخطوطة بمكتبة د . سعد مصلوح وعرضا لها فى كتاب د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ، ط ١ دار المعرفة القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٨ - ٦٩ .
- (١٠) مادة « عروض » فى دائرة المعارف الإسلامية
Encyclopedica of Islam, New Edition, Copyright by E. D .
Brill . Leiden Netherlands . 1960 Vol . I p . 667 — 677 .
- (١١) فى البنية الأيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٧٤
- (١٢) راجع مدخل دراسيتنا عن « الإيقاع فى شعر السياب » رسالة للحصول على درجة الدكتوراة - كلية الاداب ، جامعة القاهرة ١٩٨٣ ، ودراستنا عن « قضية النبر فى الشعر العربى ، ملاحظات حول منهج دراستها ، فى كتاب « دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى » مهنى إلى عبد العزيز الاهوانى ، مطبوعات القاهرة ١٩٨٤ وستجد استفادة منها فى الجزء الثانى من هذا الكتاب .

(١٣) الحاشية ص ٩٦ ، والنص رغم وضوحه القاطع ، غامض لأنه ليس مفهوما كيف يطوى الوتد المجموع في مستعلن التي هي عروض البسيط والرجز وضربهما حرفا رابعا ، ونفس الأمر بالنسبة لحزل الكاوي أو حزين الرمل والخفيف ولذلك فإن الشارح يعتمد على قول المتن (إذا كان آخر جزء) ليفهم منه أن هذا يتم في حالة جزء هذه الأوزان وحذف العروض أو الضرب . في هذه الحالة فإن آخر جزء في البسيط يكون فاعلن وطيه يؤدي به إلى فاعن . . وهكذا .

(١٤) راجع حول هذه الحالات :

— عبد الحميد الراضي : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، مطبعة البعالي بغداد ، ١٩٦٨ ص ٣٩٥ .

— أحمد الهيب : الجانب العروضي عند حازم ، مرجع سابق ص ٦١ .

— أحمد كشك : الزحافات والعلل ، مرجع سابق ص ٣٠٩ .

(١٥) حازم : المنهاج ص ٢٦٧ .

(١٦) الأخفش : كتاب العروض ، تحقيق سيد البحراوي ، مرجع سابق ص ١٤١ .

(١٧) سيد البحراوي : العروض العربي في ضوء كتاب الأخفش ، مقدمة تحقيق كتاب العروض ، مرجع سابق ص ١٣١ .

(١٨) اللمهوري : الحاشية ص ٢٩ - ٣٠ .

(١٩) ابن رشيق : العمدة ط ١ ص ١٥٠ .

(٢٠) اللمهوري : الحاشية ص ٢٩ .

(٢١) نفسه ص ٣٠ .

(٢٢) ابن رشيق ج ١ ص ١٥٠ .

(٢٣) اللمهوري : ص ٣٠ .

(٢٤) نفس المرجع والصفحة .

(٢٥) ابن رشيق ص ١٥٠ - ١٥١ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد ج ٦ ص ٢٣٨ ،

٢٣٩ ، حيث لم يرد ذكر المكانفة .

(٢٦) الحاشية ص ٣٠ .

(٢٧) نفس المرجع والصفحة .

(٢٨) نفس المرجع والصفحة .

(٢٩) ابن رشيق ص ١٥٠ يعتبر أن المعاقبة تدخل سبعة أوزان فقط ، وليس تسعة كما هو الحال عند اللمهوري .

(٣٠) حازم : المنهاج ص ٢٦٠ - ٢٦٧ .

(٣١) عن هذين المبدئين راجع آراء الأخفش في دراستنا : العروض العربي في ضوء كتاب

الأخفش ، مرجع سابق ص ١٣١ - ١٣٢ ، وأحمد كشك : الزحافات والعلل في

العروض العربي ، مرجع سابق ، الفصل الخاص بـ « كراهية التوالى » ضمن الباب

الثالث الخاص بضوابط الزحافات والعلل ، وهي كما يقدمها أربعة : كراهية التوالى ،

السكتة ، الانشاد ثم التردد الشطري والقافوى .

(٣٢) يشير الأخفش إلى أن الرجز والرمل والمنسرح والسريع ، كانت أوزانا شديدة الشيوع

عند العرب ، راجع دراستنا المشار إليها سابقا ص ١٣١ - ١٣٢ .

(٣٣) راجع حول هذا الرأي :

Georges Bohas : Metrique Arabe , quelques remarques. in
"Chaiers D'etudes Arabes Et Isamiques. Sorbonne Nouvelle .
Paris III . N . 213 Janvier 1977 pp . 30 — 42 .

وفي هذه الدراسة ينطلق بواس من اتهام العروضيين العرب أنهم حين يفترضون المعاقبة في موضع معين لا يعرفون - لا السبب الذي من أجله توجد المعاقبة في هذا الوزن ، ولماذا لا توجد في الآخر ، ص ٣٢) وينتهي من بحثه ص ٣٧ ، إلى أن كثيرا من قواعد الزحاف هي جزء من عملية واحدة عامة لتقصير السبب الخفيف (٩) .

وفكرة قيام الزحاف بالتقصير فكرة قديمة وكذلك فكرة أنه تقصير يمكن تعويضه بالمد أو الإنشاد ، راجع من القدماء ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ١٢٨ — ١٣٩ وابن سينا : جوامع علم الموسيقى ص ١٢٥ - ١٢٦ ، ومن المحدثين إبراهيم انيس ص ١٥٩ ومحمد مندور : في الميزان الجديد : ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، وجويار ، وقد سبق عرض رايه وكذلك كمال أبو ديب ، وأخيرا شكرى عياد حيث يرى أن النبر يعوض الزحاف (راجع أحمد كشك : ص ٢٢٧) وراجع أيضا : ميخائيل خليل الله ويردى : فلسفة الموسيقى الشرقية .

(٣٤) نستخدم مصطلح القطع الطويل أحيانا بمعنى المقطع المتوسط (-) وفي هذه الحالة نستخدم مصطلح المقطع زائد الطول بمعنى الطويل (+) والاستخدامان شائعان .

(٣٥) راجع لسان العرب لابن منظور ، طبعة دار المعارف ص ١٨١٧ - ١٨١٨ .

(٣٦) راجع مثلا ابن رشيق : العمدة ص ١٣٨ والتبريزي : الكافي ص ١٩ .

(٣٧) الأخفش : كتاب العروض ص ١٤٤ .

(٣٨) راجع محمد العلمي : العروض والقافية ، مرجع سابق ص ٧٥ .

(٣٩) كتاب العروض ص ١٥٣ .

(٤٠) نفسه ص ١٤٤ .

(٤١) الأخفش « فارسي الأصل ، سكن البصرة ، مولى لمجاشع بن دارم بن مالك من حنظلة بن زيد مائة بن تميم » ، راجع : أخبار النحويين ٣٩ ، طبقات الزبيدي ٧٤ ، نزهة الألباء ٩١ ، نقلا عن : أحمد محمد عبد الدايم : مقدمة تحقيق كتاب العروض للأخفش ، مرجع سابق ص ٢٩ .

(٤٢) راجع تمام حسان : الأصول مرجع سابق صفحات ٩٩ - ١٠٥ .

(٤٣) راجع : أحمد الهيب : الجانب العروضي عند حازم ، مرجع سابق ص ٣٨ .

(٤٤) تمام حسان : الأصول ، ص ١٠٢ .

(٤٥) « منطق أرسطو يعتمد ، في تحصيل المعرفة ، على البرهان ، وهو نوعان : القياس والاستقراء ، وأرسطو يسمي الأول البرهان القياسي ، والآخر الاستدلالي ، ويسمى الثاني البرهان الاستقرائي ، والفرق بينهما عند أرسطو

أن الأول علمي يقيني والثاني ظني غير يقيني ، ومصيدو هذا الفرق بينهما ، في نظرية أرسطو ، أن القياس البرهاني يصل إلى العلم اعتمادا على الأوليات العامة العقلية التي لا تقبل برهاناً عليها لهداهيها ، في حين أن البرهان الاستقرائي يعتمد استقرار الجزئيات للانتقال منها إلى الكل الذي يشملها ، حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ، دار الفارابي ، بيروت ط ٤ ١٩٨١ ج ١ ص ٩١٩ .

(٤٦) نفسه ص ٨٢٤ .

(٤٧) عن هذا المذهب راجع حسين مروة : المرجع السابق ص ٧٠٥ وما بعدها ، والطيب تيزيني : مشروع رؤية جديدة للمفكر العربي في العصر الوسيط ، دار دمشق ط ٥ ١٩٨١ ص ٢٣٩ .

وما يحتاج إلى بحث في ضوء علاقة العروض بهذا المذهب ، مسألة اعتبار حرف المد ساكناً التي سبق أن ناقشناها في الفصل الأول ، ولعله من المسائل التي تحتاج إلى بحث في ضوء ما نقرحه من علاقة المنهج العروضي (وغيره) بالمذهب الدرزي مسألة اعتبار اللغويين ، والعروضيين حرف المد جزءاً ساكناً ، وليست متحركة ، فربما أمكن فهم هذه المسألة على ضوء فهم المذهب الدرزي للحركة والسكون ، فالمكان مثلاً ، عند الأشعرى وأصحابه ليس سوى مجموع ذرات منفصلة ، والزمان كذلك مجموع آتات منفصلة ، بين كل اثنين منها فراغ ، وهكذا شأن الحركة ، فهي أيضاً مقسمة ، كالزمان والمكان ، إلى أجزاء لا امتداد لها ، يفصل بين كل حركة وحركة سكون ، فإذا قصرت فترة السكون كانت الحركة سريعة ، وإذا طالبت فترة السكون كانت الحركة بطيئة ، أي أنه لا فرق بين الحركة البطيئة والحركة السريعة بذاتها ، وإنما الفرق كامن في طول فترة السكون وقصرها فحسب ، وقد أخذ الأشاعرة بنظرية الطفرة في تفسير الحركة ، فقالوا أنها طفرة من نقطة إلى أخرى ، ولذلك التزموا بالقول أن الزمان طفرة من آ إلى آ في الفراغ الذي تتحرك فيه الجواهر أو الذرات ، ونظرية الطفرة هذه كان إبراهيم النظام أول من أخذ بها بين مفكري المعتزلة والأشاعرة كما يرى كثير من مؤرخي الفرق الإسلامية » (حسين مروة : مرجع سابق ص ٧٣٧) .

ففي هذا النص يبدو واضحاً ، أن نوعاً من الاتفاق في المفهوم الدرزي للحركة والسكون بين أكثر من فرقة من الفرق الإسلامية ، ولكن الخلاف الذي يتضح فيها بعد هو اعتبار الحركة هي الجوهر المطلق لدى بعض المعتزلة في حين أن آخرين قالوا بأن للسكون وجوداً موضوعياً في الكون ، ويمكننا أن نتصور أن جروفا المد (وبخاصة الالف) هي تركيب جليل من السكون المطلق والحركة المطلقة ، أو هو الحركة المطلقة التي تصل إلى حد السكون ، وهذا أمر يحتاج إلى باحثين متخصصين لإستكمال بحثه .

الفصل الرابع :

القافية

يبدو العروض العربى - حتى الآن - قائما على احساس واضح بالكم ، وأن لم تنتف امكانيات الاحساس بالكيف كما تشير بعض الظواهر ومنها أن شرط التفعيلة والوزن لا يحتم التساوى فى كم المقاطع فحسب ، بل فى ترتيبها أيضا ، بمعنى أن العلاقة بين الأسباب والأوتاد ، وبصفة خاصة موقع الوند بين الأسباب ، هى العلاقة التى ميزت التفعيلات عن بعضها البعض ، رغم تساويها كميًا .

غير أن هذا الأحساس غير الكمى لا يؤدى إلى ما فهمه البعض من خروج العروض العربى عن النمط الكمى من الأعاريض ، ذلك أن الأعاريض الكمية لا تعنى بالضرورة مجرد التساوى الكمى بين التفعيلات أو الاقدام ، تساويًا مطلقًا ، فمنها ما يوالى بين مقاطع مختلفة كما هو الحال فى الشعر الأغرقي ، حيث التابع المقطعى (طويل / قصير) هو الذى يميز قدما عن أخرى^(١) .

نخلص من هذا إلى أن العروض العربى ، قد بنى أساسا على إحساس واضح (وإن لم يكن ادراكا علميا) بالكم مع امكانية وجود بعض العناصر الأخرى غير الكمية ، وهذه العناصر التى تبدو بسيطة وغامضة فى الأوزان ، نجدها واضحة كل الوضوح وشديدة الأهمية فى العنصر الثانى من عناصر الإيقاع الشعرى كما أدركه العروضيون ، نقصد القافية .

- ١ -

تختلف الآراء بكثرة حول تعريف القافية ، حيث يراها الأخفش آخر كلمة في البيت ، ويرأها آخرون مساوية للروى أى آخر حرف صحيح (غير معتل) في البيت ، في حين يراها الخليل ، وهو التعريف الأكثر شيوعا : « مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت » (٢) .

وأيا كان التعريف المعتمد لدى السروسي ، فإنه لا خلاف على ضرورة لزوم ، ما يتفق على أنه القافية ، في نهاية كل بيت ، دون انخلال أو تغيير ، ولذلك ، فأننا حين نراجع ما يتفق العروضيون على لزوم تكراره في نهاية كل بيت ، نجد أن تعريف الخليل بن أحمد هو التعريف الدقيق بالفعل .

إن الجميع يتفقون على ضرورة تكرار عدد من الحروف والحركات في نهاية كل بيت ، وهي على النحو التالي :

١ - الروى ، وهو أهم هذه الحروف ولا بد من وجوده في القافية ، ولذلك لا يسمح بتغييره بأى حال من الأحوال ، ولهذا فقد كان لا بد أن يكون حرفا لا يقبل التغير أى لا بد أن يكون حرفا صحيحا غير معتل وأن يكون أصيلا في الكلمة حتى لا يحذف ومن هنا فلم يعتبروا حروف المد والهاء حروف روى الا في حالات معددة .
والروى إما أن يكون مقيدا (أى ساكنا) أو مطلقا (أى متحركا) وهنا فإن حركته تسمى المجزى ، وهي لا بد أن تلزم ايضا .

٢ - الوصل هو حرف لين ناشئ من إشباع حركة الروى ، أو الهاء التي تلى هذا الروى ، أى إما أن يكون حرف مد أولين أو هاء ، سواء كانت الهاء ساكنة أو متحركة فان كانت متحركة فحركتها تسمى النفاذ .
٣ - الخروج هو حرف المد الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل أو النفاذ مثل ضربهى ويوافقها .

٤ - الردف : وهو حرف مد قبل الروى ، فإذا كان الفا التزم الالف ، وإن كان واوا أو ياء ، جاز التبادل بينها .

٥ - التأسيس : الف بينه وبين الروى حرف يسمى :

٦ - الدخيل : وهو حرف صحيح بين التأسيس والروى وتسمى حركته الاشباع .

ويضاف إلى هذه الحروف والحركات حركتان هما :

الحذو : وهي حركة ما قبل الردف

والرس : وهو حركة ما قبل التأسيس .

وكما سبق القول ، فإن ما ينبغي أن يوجد من حروف القافية حرف الروى وحده ، وما بقى قد يوجد وقد لا يوجد ، ومن الحركات تلزم بحركة الحرف السابق على الروى . هذا فى حالة كون الروى مقيدا ، أما إذا كان مطلقا فإن حركته ، واشباعها يلزمان أيضا وأن كانت قد تحولت إلى حروف (الوصل والخروج) . وعلى هذا الأساس ادرك العروضيون للقافية خمس صور حسب عدد حروفها ، أطلقوا عليها التسميات التالية :

- ١ - المترادف وتتكون من /٥٥ مثل الزوال وواضح أنها مردوفة .
- ٢ - المتواتر وتتكون من /٥/٥ مثل صاحب وواضح أنها مؤسدة .
- ٣ - المتدارك وتتكون من /٥//٥ مثل من عسل .
- ٤ - المتراكب وتتكون من /٥///٥ مثل فيها وأضغ
- ٥ - المتكاوس وتتكون من /٥////٥ مثل الإله فجير

وإذا حولنا مكونات هذه الصور إلى المقاطع لكانت كما يلي بالترتيب : (/-/-/) ب -/ -/ ب ب ب -/) ومعنى هذا أن هذه الصور أو التشكيلات ، هى فى المقام الأول قائمة على الأساس الكمي ، والذي يعتبر جزءا من تكوين البيت الشعري ، حيث أن موضع القافية هو الضرب ، ولهذا علينا أن نتذكر أن العروضيين قد حرصوا على ضرورة وحدة العروض والضرب فى كل أبيات القصيدة ، وإذا تساهلوا بشأن العروض فإن هذا التساهل لا ينال الضرب بأى حال من الأحوال ، وأن كان قد ورد فى الشعر كما سبق أن ذكرنا .

الحرص على وحدة الضرب ، أى ضرورة تكراره بنفس الصورة فى كل أبيات القصيدة ، هو حرص على توفير الأساس الكمي الذى تقوم عليه القافية ، أى البنية المقطعية الموحدة ، التى تتمثل فى العدد الثابت من الصوامت والصوائت ، غير أن هذا الأساس الكمي ليس هو وحده ما يحقق القافية ، وهذا الأساس لا يكتفى بالبنية المقطعية المجردة لتشكيل القافية وإنما يحرص على تحقيق الدقة الكمية المطلقة لكل العناصر فهناك أربعة حروف ينبغي أن تتكرر بذاتها كما هو الحال فى الروى ، والفت التأسيس والوصل سواء كان هاءا أولينا والخروج وثمة حرف يجوز التبادل فيه بين الواو والياء هو الرفع والتبادل هنا بين حرفين متساويين كميا ، ولذلك لا يجوز التبادل بينهما وبين الألف لأن الألف أطول منها (فهى دائما مد ، بينما الواو والياء يمكن أن يتحولا إلى حرفي لين) ، أما الدخيل فهو الحرف الوحيد الذى يجوز أن يكون أى حرف مساو كميا طالما أنه صامت ، يضاف إلى ذلك أن كل الحركات بدءا من الرسم لابد أن تكون هى فى كل الأبيات ، وأى خروج عليها يعتبر عيبا من عيوب القافية يسمى السناد .

غير ان هذه التحديدات الدقيقة لم تكن تهدف - فحسب - إلى ضمان التساوى الكمي بين تشكيلات القافية في القصيدة الواحدة وإنما هناك حرص واضح على ضمان قيم صوتية بعينها لابل ان تتكرر ، وهذا هو معنى الحرص على تكرار حروف بذاتها وحركات ، بذاتها ، وليس بدائل لها تساويها كميا ، وهذا اول ملمح كفي في القافية ، اما الملمح الثاني ، فهو ان الدقة في ضرورة تحقيق تساوى كمي معين ، حققت - ضمينا - ضرورة تضمن القافية . لمقطع منبور . ونحن نستطيع ان ندرك ان الصور الخمسة للقافية التي أوردناها من قبل تتضمن نبرا إما على المقطع الاخير (رقم ١) أو قبل الاخير (رقم ٢) أو الثالث أو الرابع أو الخامس من الآخر (٣ ، ٤ ، ٥ على التوالي) ، وذلك طبقا لقواعد النبر التي سنعرض لها في القسم الثاني .

صحيح ان العروضيين لم يدركوا ظاهرة النبر ولم يتعمدوا ان يحققوها ولكن النبر ظاهرة موضوعية تتحقق في الاستخدام اللغوى سواء أدركنها أم لم ندركها ، مثلها مثل المقاطع تماما ، ولاشك ان القدماء كانوا يستمعون إلى المقاطع المنبورة ، وقد يدركون تميزها ، وان لم يعرفوا ما الذى يحقق لها هذا التميز .

يضاف إلى هذه العناصر الكيفية عنصر كفي ثالث أحسن به القدماء وسموه اسماء غير دقيقة ، فيحنا يقول الاخفش مثلا : « الشعر وضع للغناء والحداء والترنم ، واكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت »^(٣) ، فانه يشير ضمنا إلى أهمية هذا الموقع ، وما يتيح من فرصة للترنم ، ولذلك سنجد ان عددا كبيرا من حروف القافية هي من قبيل الصوائت التي تسمح بهذا الترنم . ويساعدنا علم اللغة الحديث ، ان ندرك ان في هذا الترنم ايضا نوعا من التنغيم ، الذى تتجمع نغماته طوال الكلام للتجسد واضحة في نهايته .

ان التنغيم هو خاصية صوتية ناتجة عن درجة Pitch الصوت ، فلكل صوت نغمته ، ولكن تسلسل الاصوات بنغماتها يتواصل محققا النغمة الاساسية في نهايته لتكون صاعدة ، أو هابطة ، أو مستوية^(٤) والقافية هي نهاية الكلام ، ليست نهاية الشطرة الثانية فحسب ، بل نهاية البيت كله ، ونهاية الجملة النحوية ، حيث يشترط استقلال كل بيت وزنا ونحوا ومعنى ، واذا فقد هذا الاستقلال وقع الشاعر في عيب التضمين . . ومن هنا نخلص إلى ان موقع القافية هو موقع التنغيم الذى يستغله الشاعر للترنم كما يشاء .

على هذا النحو ، تكون قد اكتملت لنا ثلاثة عناصر كفية تتحقق ضرورة في القافية ، وان لم يدركها القدماء ولم يعلنوها ، ولكن شروطهم حققتها ، وهى النبر ، والتنغيم والقيمة الصوتية الخاصة بالأصوات ذاتها بما تتضمنه من قوة اسماع وغيرها ، وهذه العناصر ، مع

القيم الكمية ، هى التى تفسر الضوابط التى وضعها العروضيون للقافية والتى سميت باسم عيوب القافية وهى :

- ١ - الإكفاء : وهو الجمع بين رويين متجانسين فى المخرج .
- ٢ - الإجازة : وهى الجمع بين رويين مختلفين فى المخرج .
- ٣ - الإقواء : وهو الجمع فى المجرى بين حركتين مختلفتين غير متباعدتين (مثل الكسرة والضمة فى فوارس ومدارس) .
- ٤ - الإصراف : وهو الجمع بين حركتين مختلفتين متباعدتين فى المجرى مثل الفتحة والكسرة فى رداء وبناء) .
- ٥ - الإيطاء : وهو إعادة ذات اللفظ بذات المعنى قبل سبعة أبيات .
- ٦ - التضمين : تعلق قافية البيت بصدر البيت الذى يليه .
- ٧ - السناد : وهو اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحروف والحركات وهو انواع :
 - سناد التأسيس : تأسيس قافية وإهمال اخرى .
 - سناد الردف : إرداف قافية وإهمال اخرى .
 - سناد الحذو : اختلاف الحذو بفتح مع كسر أو ضم .
 - سناد الاشباع : اختلاف الاشباع .
 - سناد التوجيه : اختلاف التوجيه . . . (٥) .

ففى هذه العيوب نلاحظ حرصا على القيم الصوتية كما هو الحال فى الإكفاء والإجازة والإقواء والإصراف والسناد ، وحرصا على التنعيم (مع القيم الاخرى بالطبع) فى التضمين ، اما الإيطاء فهو ضابط أو عيب لا يتعلق بالقافية ذاتها الا من بعيد ، وإنما يتعلق بمفهوم عام للشعر ، من حيث كونه طاقة لغوية ومن حيث انه بناء محدد للقصيدة . وفى هذا الامر يشترك معه التضمين كما سنرى فيما بعد .

وثمة حقيقة يكاد ينعمد عليها الإجماع ، وهى ان كثيرا من هذه العيوب وغيرها من مصطلحات القافية ، كانت خبرة عربية قائمة قبل الخليل ، سواء بمعناها أو بذات المصطلح الذى اخذه علماء العروض بعد ذلك ، وهى حقيقة تجعلنا قادرين على الزعم بأن حجم تدخل العروضيين فى تقنين القافية ، لم يكن بنفس الدرجة التى تدخلوا بها فى تقنين الأوزان أو البنية العروضية عامة ، فمنذ بداية الشعر ، نجد مصطلح القافية ذاته سواء بمعنى الشعر عامة أو القوافى أى أو اخر الابيات وغيرها من الدلالات^(٦) ، ومن ذلك قول عبيد بن الابرص :

سلى الشعراء : هل سبخوا كسبحى بحور الشعر أو غاصوا مغاصى
لسانى بالثيرو بالقوافى وبالأسجاع امهر فى الغياص^(٧)

وقد وردت أكثر من اشارة إلى ان مؤسس علم القوافي هو اقدم شعراء العربية اى المهلهل ابن ربيعة ، يقول اللمنهورى مثلا : « وعلم القوافي هو علم باصول يعرف به احوال اواخر الابيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها ، وموضوعه اواخر الابيات الشعرية من حيث ما يعرض لها ، وواضعه مهلهل بن ربيعة خال امرئ القيس »^(٨) ، وهذه الاشارات متوافقة مع ما يقال من ان مهلهل هو اول من هلهل الشعر اى أرقه أو سلسل بناءه ، غير ان التلايق فى الامر يشير إلى صعوبة تصديق هذه الاشارات تماما .

ان الروايات العديدة عن ورود مصطلحات القافية فى التراث الجاهلى تؤكد ان معرفة العرب بالقافية واجزائها وعميها كانت أكثر من معرفتهم بالاوزان ، فرغم انهم ابدعوا الاوزان والقوافي فى اشعارهم ، الا أن محاكمتهم لبعضهم البعض وتصحيح الأشعار كان الأكثر فيها - حسب ما ورد الينا من نصوص - قائما على القوافي وليس على الاوزان ، ومن هنا امكننا القول ان دور السماع والاستقراء فى وضع علم القافية كان أكثر من الاستدلال الذى حكم وضع العروض :

ورغم ان هناك اشارات قوية تؤكد ان الخليل بن احمد هو واضع علم القافية^(٩) فان المنهج الذى يكشف عنه هذا العلم يختلف عن منهج العروض الذى سبق ان أوضحناه ، فمثل تعريف العلم ، نجد غيابا ملحوظا للمعيارية التى حكمت تعريف العروض الذى هو علم تعرف به صحة أوزان الشعر من انكسارها . نحن هنا إزاء علم تعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها . . « ولعلنا نلاحظ فى المصطلحات السابقة غياب المصطلح الذى يساوى فى شدته « انكسار الوزن » هنا فقط قبيح وليس مكسورا .

ان هذا لا يعنى بالطبع ان المعيارية قد غابت عن العلم والا فلا معنى العيوب السابق الاشارة اليها ، غير ان هذه العيوب - فى معظمها - لم يفرضها العروضيون فى حالة عدم توافق الواقع الشعرى مع قواعدهم ، وانما هى عيوب وجدت مع الشعر ، وعالجها العرب انفسهم قبل ان تقنن القواعد للقافية كعلم ، ومعنى هذا اننا نتصور ان قضايا القافية كانت مطروحة على مستوى الوعى المعرفى أوحى العلم لدى العرب ، ولم يفعل واضعو العلم سوى تنظيم هذه القضايا ووضعها فى نسق ، لم تتحكم فيه فكرة مسبقة كفكرة الدوائر العروضية مثلا ومن هنا جاء العلم قريبا من الواقع الشعرى .

ويمكن تفسير هذا الاختلاف بين الاوزان والقوافي فى المنهجية العلمية ، بما سبقت الاشارة إليه من توفر المادة العلمية الخاصة بالقافية ، وهذا امر نعتقد انه راجع إلى أهمية القافية بالنسبة للشعر العربى ذى الطبيعة الشفاهية التى تتطلب الانشاد والحفظ . فالانشاد

يحتاج إلى وقفة ضرورية تتناسب مع الطاقة التنفسية للمنشد ، أى بعد نهاية كل بيت^(١١) ، والحفظ يتطلب مفتاحا اذا تذكره الانسان تذكر بقية المحفوظ ، ومن هنا عرفت القصائد باسم رويها : دالية النابغة ، ولامية امرئ القيس . . . إلخ .

وهذا التفسير لا يتنافى - على اية حال - مع الآراء التى ترى ان نشأة الشعر العربى كانت سجعية . وان هذا الشعر قد ورث عن نشأته السامية ، القافية^(١٢) ذات الطابع الكيفى كما سبق ان أوضحنا ، فهذه جميعا تفسيرات تتعاون فى اثبات الوجود القوي للقافية ، ومعارفها فى التراث العربى قبل عصر التقنين والتععيد .

بل ان هذا التفسير يكشف الخلاف الجذرى الاعمق بين القافية والعروض ، فبينما العروض يعتمد الأساس الكمى فى المقام الاول ، نجد ان القافية قد اهتمت بالعناصر الكيفية اهتماما ربما يفوق الاساس الكمى لاننا وجدنا بعض التجاوز فى امكانية تغيير البنية المقطعية للضرب (عبر الزحاف مثلا) ، شريطة الا يخل بالحروف التى لا بد ان تتكرر اذ وجدت مثل الروى والصوائت المحيطة به ، قبله ، أو بعده .

هذا الخلاف يكشف اذن الموقف الاقل تحكما من قبل العروضيين ازاء القافية مقابل التشدد فى الأوزان ، ومع ذلك فان هذا التحكم لم يزل بشأن القافية . ففى الوقت الذى وجدنا فيه أشعاراً من مراحل مختلفة تخرج عن هذا التصور الشائع للقافية ، سنجد العروضيين يرفضون هذه الاشعار ، ويخرجونها من اطار الشعر كما سنرى فيما بعد ، وسوف نجد العروضيين يفرضون عناصر من افكارهم على القافية ، وهذا واضح بصفة خاصة بشأن بعض العيوب مثل الإبطاء .

ففى الوقت الذى تكثر فيه الحالات التى يستحب فيها تكرار لفظة بذاتها ومعناها فى الشعر مثل الالفاظ المشتركة (كالعين) واسم الممدوح واسم الحبوب والكنيات . . إلخ ، نجد ان العروضيين يعتبرون هذه الظاهرة عيبا اذا تكررت اللفظة دون ان يفصلها عن سابقتها سبعة أبيات ، وقيل عشرة أو ستة وعشرين^(١٣) . . إلخ ، وهم يعتمدون فى التعيب على ان هذه الظاهرة تدل على ضعف الشاعر وعدم معرفته باللغة وضيق مفرداته اللغوية . غير ان تحديد الابيات الفاصلة بين اللفظين المتكررين بسبعة ابيات - وهو الشائع - يدل على انهم يحكمون معيارهم فى حدود القصيدة التى يجب الا تقل عن سبعة ابيات^(١٤) .

كذلك يدخل تعيب العروضيين للتضمين ، رغم وروده فى الشعر القديم ضمن حدود تصورهم الكلاسيكى لضرورة استقلال البيت عن غيره من أبيات القصيدة ، وصحيح ان ثمة ضرورة موضوعية فرضت هذا الاستقلال فى العصر الجاهلى ، تتعلق بطاقة المنشد ، والحافظ ، كما قلنا ، وايضا بكون الشعر حامل المعرفة والحكمة التى يفضل ان تكون موجزة ومكثفة حتى يسهل حفظها ؛ ولكن هذه الضرورة زالت مع تغير مفهوم الشعر بعد الاسلام

وانتهاء عصر المشافهة إلى التدوين ، ومع ذلك ظل التحكم العروضى بشأن التضمين قائما بقوة .

ان هذا التحكم يشير إلى نفس الجذر الاشكالى فى البنية العقلية للعروضيين : فكرة الأصل ، والحرص على أن يطابق الفرع الأصل ، صحيح أن الأصل هنا ليس هو الدوائر أو نظرية التباديل والتوافيق ، وإنما هو الاستخدام الجاهل - فى الاغلب الاعم - ولكنه ظل - بالنسبة لهم - أصلا لا يجوز الخروج عليه ، حتى وان تغيرت الدواعى التى دعت إليه أو حتى لو تغير الشعر نفسه كما سنرى فيما يلى .



هوامش الفصل الرابع :

- ١ (راجع دراستنا : نحو علم للعروض المقارن (اطار عام) مجلة ادب ونقد ، القاهرة سبتمبر ١٩٨٦ ص ١١٢ وما بعدها .
- ٢ (راجع كتابنا : موسيقى الشعر عند شعراء ابللو ، مرجع سابق ط ٢ ص ٦٣ .
- ٣ (نقلا عن حسين نصار (دكتور) : القافية في العروض والادب ، دار المعارف بمصر ١٩٨٠ ص ٣٧ .
- ٤ (راجع بالتفصيل القسم الثاني من الكتاب .
- ٥ (راجع على سبيل المثال الحاشية ص ٩٨ - ١٠٥ .
- ٦ (راجع حول تاريخ القافية : حسين نصار : مرجع سابق ص ٥ وما بعدها .
- وعوني عبد الرؤوف : تقديم تحقيق كتاب القوافي لابي يعلى التنوخي ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ١٩٧٥ .
- ٧ (ديوانه ص ٧٦ - ٧٧ نقلا عن حسين نصار ، مرجع سابق ص ٢١ .
- ٨ (حاشية الدمنهورى : ص ١٥ .
- ٩ (حسين نصار . ص ٩
- ١٠ (يقول الصبان عن القافية أنها « محل الوقف والاستراحة » راجع الشرح على منظومته في علم العروض ، المطبعة الوهية بمصر ١٢٨٨ هـ ص ٧٥ .
- ١١ (راجع مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٩ ص ٤١ - ٤٩ ، ود . عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ص ٦٥
- ١٢ (الدمنهورى ص ٩٨ .
- ١٣ (نفسه ص ٧٨ .

القسم الثاني :

نحو منهج معاصر

لدراسة الايقاع في الشعر العربي



مقدمة

العروض وإيقاع الشعر

حرصنا منذ بداية هذا الكتاب على ان نميز بين العروض وإيقاع الشعر العربي ، وأوضحنا ان العروض العربي ، ليس الا نظرية في إيقاع الشعر العربي ، وان كانت هي النظرية التي قدر لها السيادة لأسباب ، بعضها يتعلق بتكاملها المنهجي - على الأقل شكليا - وبعضها يتعلق بالظروف التي عاش فيها هذا العروض والشعر العربي نفسه ، اى في ظل مجتمع لم ينجح في ان يخرج خروجاً جذرياً عن اطار الظروف الاجتماعية والفكرية التي انتجت العروض .

على المستوى الفكرى لم يتح لأى إنجاز فلسفى ماضى بالمعنى الدقيق ان يتحقق وينجز مفاهيم علمية متكاملة ، تستطيع مواجهة التيار الصلب السائد من الفكر المثالى ، والذي ساندته سلطة غيبية ، ظلت حتى في لحظة تفتحها العقل على انتاج المعتزلة (في عصر المأمون) قامعة ، أو رفضة لأى مخالفة أو مغايرة ، ولا شك أن قمع المأمون لمعارضى الاعتزال كان نهاية ملتبسة - تمت باسم التحرر والعقل - للاجتهاد الذى ازدهر قبل ذلك بقرنين من الزمان ، وكان قادراً - لو استمر - على أن يضع في يد أهله من المسلمين العدة القوية لمواجهة الاعداء الداخلين والخارجيين الذين تكالبوا بعد ذلك ليقضوا على دولة زاهرة متقدمة ، توفرت لها كل مقومات الخروج من عصور الإقطاع إلى الرأسمالية ، أى إلى الدولة البرجوازية الحديثة ، قبل أوروبا بأزمان^(١) . تكالبت إذن قوى خارجية مع عوامل داخلية

أوقفت حركة المجتمع العربى الإسلامى إلى الإمام ، وظل هذا القمع قائما مهما اختلفت اشكاله حتى يومنا هذا ، وهذا بالطبع لا ينفى المحاولات المستمرة التى قامت هنا أو هناك في أرجاء الدولة الإسلامية للانتقاذ واسترداد العافية ، ولكن هذه المحاولات القديمة والحديثة ، لم تنجح أبدا في أن تحقق تجاوزا جذريا للوضع الذى سار في طريق التدهور دون رجعة . ومن هنا فإن حركات الخروج والتجديد ظلت لحظية ومؤقتة ، وظل انجازها كذلك غير جذرى بالمعنى الدقيق ، ومن ثم - لم يكن قادرا - على أن يحقق قطعية جذرية مع لحظته المتدهورة أو مع تراثه السابق الذى لا يمكن تطويره دون أحداث القطعية معه .

على مستوى العروض ، تنالت محاولات كثيرة لوضع أعارىض جديدة أو لتعديل العروض الخليلي ، ولكنها ظلت - في النهاية تهميشا وتعليقا على الخليل وليست خروجا جذريا عليه^(٢) ، ولعلنا نوضح هنا ما نقصده بالجلرية ، حين ترصد الملامح الاساسية التالية للعروض العربى ، والتى لم نجد أحدا يخرج عليها :

١ - أن العروض العربى قام على منهج غلب فيه الاستدلال على الاستقراء ، مما أدى إلى تغليب النظرية العروضية على الواقع الشعري الذى نعرف أن كثيرا منه كان قد ضاع قبل عصر الخليل^(٣) ، بالإضافة إلى أن التحديدات المسبقة التى وضعها اللغويون (ومنهم الخليل) قد قلصت حدود المادة المعتمدة كشواهد .

٢ - وترتب على هذا الأساس المنهجى نظرة معيارية ترد إلى الأصول ، وتنفى ما لا يتفق مع الأصل ، وهى نظرة ذات طابع أخلاقى تحكمته فيه الأسس الفلسفية بجانب المعايير الأخلاقية السائدة سوا كانت جماعية أو فردية ، بالإضافة إلى تحكم الدوق الفردى في أحيان كثيرة ، سواء عند القدماء ، أو المحدثين^(٤) .

٣ - وترتب على هذه المعيارية تقلص وظيفة العلم إلى مجرد « معرفة صحيح أوزان الشعر من انكسارها » دون أن يتعدى ذلك إلى الوظيفة الأهم ، وهى علاقة ذلك بالشعر ، أى بقية عناصر القصيدة وخاصة دلالتها ، وحين تطرق بعض القدماء إلى هذه القضية وقعوا في تعميمات وانطباعات ، لأنهم انطلقوا من نفس الأساس الخليلي أى فكرة الأوزان الأصلية المجردة ، التى كانوا هم أنفسهم يعرفون أنها لا تتحقق بداتها ، على الأقل بسبب عدم خلو قصيدة من الزخافات والعلل . ومن ثم فإن الربط بين الوزن والغرض ، أو العاطفة أو حتى درجة العاطفة ، لا يؤدى إلى نتيجة دقيقة^(٥) .

٤ - ورغم الخلل الواضح في تحديد الوحدات العروضية الصغرى ، بل وفي تحديد الوحدات اللغوية الصغرى (الساكن والمتحرك) ، بحيث اعتبر وحدات ما لا ينطبق عليه المفهوم ، لأنه يمكن أن يتحلل إلى ما هو أصغر منه ، مع ذلك ، فقد استطعنا أن نذكر أن

الأساس الذى قام عليه العروض هو فى المقام الأول أساس كمى ، وإن لم يكن مدركا - من قبلهم - إدراكا علميا . وعلى ذلك فرغم بعض العناصر التى برز دورها وخاصة فى القافية وأهمية الوند ، فإنها قد برزت تلقائيا ، ودون إدراك علمي ، ودون أن تشغل حيزا فعليا فى النظرية العروضية ، ومن هنا غابت عن هذه النظرية امكانيات ثرية قائمة فى اللغة بالفعل ، مثل النير والتنغيم .

٥ - إن العروض تضمن مصادرة واضحة ، ليس فقط على أشعار الماضين الذين لم يعرفوهم أو رفضوهم ، وإنما صادر بمعياريته وتمسكه بالأصل المطلق ، على أى تجديد وإبداع فى الشعر .

ورغم ما سبق قوله من أن حركات التجديد والابداع فى الحياة العربية لم تكن جذرية بما يكفى ، فإننا نتصور أن حركات الابداع الشعرى ، كانت أكثر جذرية بالنسبة لمحاولات التجديد فى العروض ، الذى ظل رافضا لهذه المحاولات .

إن تاريخ الشعر العربى منذ نشأته ، يشهد بأنه لم يتوقف لحظة عن إنتاج النماذج الشعرية التى لا تتفق مع قواعد العروض ، سواء جزئيا أو كليا ، فمنذ نصوص الجاهليين ، عبيد بن الأبرص ، والأمير امرئ القيس والنابعة وغيرهم . نجد نصوصا لا تلتزم بالوزن الواحد^(٦) ، أو بالقافية الواحدة^(٧) ، ونجد أبا العتاهية المعاصر للخليل يعلن صراحة أنه « أكبر منه » وينظم على أوزان لم يقل بها ، وبعد ذلك تتوالى الأشكال غير المتفقة مع العروض وخاصة مع القافية مثل الدوييت والمثلثات والخمسات والمربعات والمسمطات ثم الموشحات والأشكال الشعبية المختلفة ، ثم بعد ذلك الشعر المرسل والشعر الحر وقصيدة النثر فى العصر الحديث .

وإذا كانت مخالفة أشكال المسمطات والخمسات وغيرها تقتصر على الإتيان بأكثر من قافية فى القصيدة الواحدة ، بجانب تغيير الأضرب (حيث يجتمع الوزن تاما ومسطورا) (وإن كان هذا يمكن أن يقبل إذا اعتبر البيت التام بيتين مشطورين) ، وإذا كانت مخالفة الشعر المرسل ، كما تحقق فى الشعر العربى الحديث قاصرة على التخلص من الروى مع الحفاظ على الوزن ، وعلى بنية القافية فى معظم الأحوال ، فإن مخالفة الموشحة والشعر الحر وقصيدة النثر ، كانت أكبر من ذلك كثيرا ، وتحتاج إلى وقفة خاصة .

لا شك أن الموشحة تعتبر أعلى ظواهر التجديد فى العصر العربى القديم ، وليس لدينا شك أيضا فى أن تأثيرا أندلسيا واضحا قد ساهم فى إنتاج هذا التجديد ، ذلك أن خروج الموشحة على العروض ليس قاصرا على تمييز الغصن عن القفل وهو الأمر الذى اعتمد عليه من ردوا الموشحة إلى المسمط ، حيث يتشابه سمط المسمط (أى شطرته المفردة المتفقة القافية

مع مثيلاتها في كل المسمط (مع قفل الموشحة ، هذا التمييز هو أحد عناصر خروج الموشحة على العروض ، غير أن هناك من العناصر ما هو أخطر ، حيث نرى :

١ - إن نظام القافية في الموشحة أكثر تعقيدا بكثير من المسمط ومن القافية الموحدة .
فقافية الأقفال (الموحدة) تختلف عن قوافي الأغصان المتغيرة ، وقد ترد قواف داخلية في الأقفال أو في الأغصان .

٢ - أن أوزان الموشحات ليست جميعها هي الأوزان العربية بل إن أفضلها لديهم هو الأوزان غير العربية ، كما أن الموشحة الواحدة قد تتضمن أكثر من وزن ، ناهيك عن جمعها بين أكثر من ضرب من ضروب الوزن الواحد .

٣ - إن القفل الأخير أى الخرجة ، يتميز بأنه أقرب إلى الأغنية الشعبية التي هي أساس الموشح كله ، وعليها يبني وخاصة في موسيقاه إن لم يكن في وزنه ، إذ من الواضح أن لهذه الخرجات أصولا في الأغاني الشعبية الأندلسية ، نظرا لكثرة الألفاظ العامية ، وكذلك المعاني الشعبية فيها ، والأهم من ذلك أنها تعتمد أساسا على اللحن ، وهو الأمر الذي يجعل ابن سناء الملك يعتبر أن الموشحات « ليس لها عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب ، وأكثرها مبني على تاليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواء مجاز »^(٨) .

إن هذه الخصائص الإيقاعية ، والتي تحتاج إلى دراسة أكثر تفصيلا بمنهج معاصر جعلت الموشحة فنا متميزا في الشعر العربي ، وملهما لما جاء بعده من شعر شعبي أو فصيح^(٩) ، وخاصة في الزجل الذي يعتبر عمدة الأشعار الشعبية حتى العصر الحديث ، والذي قام على أساس وزن غير خليلي (مستفعلن فعلمن فعلن في الغالب) وكذلك على نظام مخالف في القافية . ويبدو لي أن الأصول الشعبية من ناحية والنضج الاجتماعي الذي عاشته الأندلس ، كانا وراء هذا الثراء الإيقاعي ، الذي يحقق ما يمكن أن نسميه بالبوليفونية الموسيقية الناتجة عن تعدد الأصوات (إذا اعتبرنا لكل وزن صوتا (بالمعنى النقدي) وكذلك لكل قافية ، وهو أمر ما كان يمكن أن يتحقق دون أن يكون المجتمع نفسه على مشارف العصر الحديث^(١٠) وهذا ما تحقق بالنسبة للأندلس ، ولكن بعد خروج العرب منها .

في العصر الحديث ، كانت نهضة الحركة التحررية في المشرق العربي ، وراء ظهور الشعر الحر ، ورغم أننا وجدنا نصوصا من الشعر الحر منذ عشرينيات القرن لدى شعراء ابوللو^(١١) ، إلا أنها كانت نصوصا قليلة ولا تمثل ظاهرة بالمعنى الدقيق لمصطلح الظاهرة ، هذه الظاهرة لم تتبلور وتصبح العماد الأساسي للشعر العربي إلا بعد الحرب العالمية الثانية في العراق ومصر والشام والسودان . . . الخ ، ولا شك أن الحرية التي تحققت في الشعر الحر ، كانت مطلبا من مطالب الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث ، الذي شهد اشكالا

مختلفة من التمرد على القيود العروضية ، غير أن الخلفية الفكرية والاجتماعية لم تساعد الشعراء على تحقيق هذا المطلب ، الا حينما ظهرت قوى اجتماعية جديدة في الأربعينات ، لتلعب دورا بارزا في الحياة فنيا وفكريا وسياسيا تمثلت في حركة التحرر الوطني التي قادتها فئات من البرجوازية الصغيرة والوسطى .

على هذا الأساس حقق الشعر الحر مجموعة من الخصائص الإيقاعية يمكن أن نرصد منها :

١ - تحرره من نسقية الوزن ، فلم تعد الوحدة المعتمدة هي البيت وإنما التفعيلة ، وأصبح السطر بديلا للبيت ، يتكون من عدد غير ثابت من التفعيلات ، ولا يلتزم بالشطرية أو بالنسق . وفي هذا السياق ايضا تجاوز الشعراء العروض في استخدام زخافات لا تجوز ، بل أدخلوا أكثر من وزن في القصيدة الواحدة .

٢ - التحرر من نسقية القافية ، فليس صحيحا أن الشعر الحر قد تجاهل القافية ، فقد أتى بها أحيانا ولكن بنظام جديد ، غير أحادي ، إذ يمكن أن تأتي عدة قواف في القصيدة الواحدة ، كل منها يشمل عددا من الاسطر ، سواء المتوالية أو المتقاطعة ، كما سترى في نموذجنا التطبيقي فيما بعد .

٣ - استخدام التضمين والتدوير بكثرة ، وهذا كان انعكاسا لمفهوم مختلف للفن والشعر ، لا يقوم على التجاور بين الأبيات كما هو الحال في النظرة الكلاسيكية ، وإنما على التجادل والتواصل بين أجزاء القصيدة أو محاورها (وليس سطورها) لأن التجربة هنا شاملة وكلية لا يمكن تجزئتها إلى أبيات ، ولأنك أن التضمين والتدوير كانا من العناصر التي ساعدت القصيدة على السير في اتجاه قصيدة النثر بعد ذلك .

٤ - ساهم التنوع في اطوال السطور ونهاياتها ، في ابراز الدور الإيقاعي لعناصر إيقاعية أخرى غير الوزن أو الكم ، فبرز دور النبر أحيانا والتنغيم ، وهي العناصر التي اعتقد أنها تلعب الدور الأهم ، مع الإيقاع الفضائي (أي توزيع الكلمات في فراغ الصفحة ، وتنظيم الصور والمجازات) في إيقاع قصيدة النثر الذي مازال غامضا حتى الآن ويحتاج إلى دراسات تفصيلية .



إن هذه الأشكال غير المتوافقة مع النظرية العروضية ، بالإضافة إلى الملامح العامة التي رصدناها ، بعد دراسة تفصيلية - لهذه النظرية ، تشيران بوضوح إلى أن إيقاع الشعر العربي يحتاج إلى منظور جديد لفهمه ودراسته ، ولقد أشرنا في مقدمة الكتاب إلى النظريات

والبدائل الجديدة التي قدمها المحدثون لهذا الإيقاع ، كما عرضنا وجهة نظرنا بشأنها ،
ولذلك فإننا نرى أن ما يحتاجه الإيقاع العربي هو منهج لدراسته ، وليس نظرية فحسب ،
والمقصود بالمنهج فهم جديد لمكونات هذا الإيقاع ووظيفته في الشعر ، وخطوات اجرائية
دقيقة لدراسة هذه المكونات ووظائفها وهذا ما سنحاول أن نقدمه في هذا القسم .

(٦) من النصوص التي لا تلتزم بالوزن معلقة عبيد بين الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب فالحطبيات فالدنوب

وقصيدة أمية بن الصلت : (وردت في سيرة أبي اسحق)

عيني بكى بالمسيلات ابا الحارث لا تذخرى علي دمعته

ونص منسوب لامرئ القيس (في مفتاح العلوم للسكاكي) :

| | | | | | |
|---------|--------|--------|-------|------|-------|
| إلا | يا عين | فابكى | على | فقدى | ملكى |
| وإتلاقى | | لمالى | بلا | صرف | وجهد |
| تخطيت | | بلاداً | وضيعة | | قلايا |
| وقد كنت | قديما | أخاعز | | | ومجد |

(وهو على وزن مفاعيلن فعولن) .

(٧) ومن نماذج عدم الالتزام بالقافية الموحدة نصوص لامرئ القيس منها ما جاء في رسالة الغفران للمعري :

| | | | | |
|------------|------|-----|-------|-----|
| يا أصحابنا | عرجو | تقف | بكم | أسج |
| مهرية | دلج | في | سيرها | معج |

طالت بها الرجل

| | | | |
|--------|--------|-------|--------|
| فمرجوا | كلهم | والهم | يشغلهم |
| والعيس | تحملهم | ليست | تعملهم |

وعاجت الرمل

| | | | | | |
|-------------|-------|-------|-----|-------|-------|
| يا قوم | ان | الهوى | إذا | أصاب | الفتى |
| في القلب ثم | ارتقى | فهد | بعض | القوى | |

فقد هوى الرجل

ومنها ما جاء في ديوانه :

خيال هاج لي شجنا فبت مكابدا شجنا
عميد القلب مرعنا بذكر اللهو والطرب
سبتنى طيبة عطل كأن رضاها عسل
ينوء بخصرها كفل ثقیل روادف الحقب . . . الخ

وهناك نص مرسل القافية ورد في اعجاز القرآن للبقلاني يقول :

رب أخ كنت به مفتبطا أشد كفى بمرى صحبته
تمسكا منى بالود ولا أحسبه يزهد في ذى أمل
تمسكا منى بالود ولا أحسبه يغير العهدا
ولا يحول عنه أبدا فخاب فيه املى

وهو نص مضطرب الوزن أيضا .

٨) راجع : ابن سناء الملك : دار الطراز في عمل الموشحات ، تحقيق جودت الركابي دمشق سنة ١٩٤٩ . ص ٢٥ - ٣٨ .

وعن الموشحات راجع أيضا :

عبد العزيز الاهواني : الموشحات الاندلسية ، رسالة ماجستير بجامعة القاهرة وكتابه «الزجل في الأندلس» ، نشر معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة سنة ١٩٥٧ .
ود . سيد غازي : في أصول التوشيح ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية ، ط . ١٩٧٦ .

٩) راجع اثر الموشحات على الشعر الرومانسي العربي ، في دراستنا : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ص ١٠٤ وما بعدها .

١٠) من المعروف أن الموسيقى البوليفونية لم تظهر في أوروبا إلا في العصر الحديث . راجع يوسف السيسى : دعوة إلى الموسيقى ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، أكتوبر ١٩٨١ ص ١٨٨ .

١١) راجع موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، الفصل الثالث .

وعن إيقاع الشعر الحر راجع رسالتنا : البنية الإيقاعية في شعر السياب ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٣ ، ورسالة علي عشري زايد «موسيقى الشعر الحر» للمجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة ١٩٦٨ .

نحو منهج معاصر

لدراسة الايقاع في الشعر العربي

١ - اللغة وطاقتها الإيقاعية

يستخدم مصطلح الإيقاع أساسا في الموسيقى ، باعتباره تنظيما للشق الزمني منها^(١) ، غير أن ظاهرة الإيقاع ، ظاهرة شائعة في مختلف الفنون ، وليس فقط في الموسيقى ، سواء كانت فنونا سمعية أو بصرية^(٢) ، بل يمكن القول انه - بمعناه العام كتنظيم للعناصر - يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة ، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذى يؤدى - عبره - وظائفه .

· غير أن الإيقاع في الشعر ، لا يقف عند حدود هذا المعنى العام ، وإنما يحقق علاقة قوية مع الإيقاع الموسيقى تمتد منذ بداية نشأة الانسان على الأرض ، ذلك « أن الفنون الثلاثة المتعلقة بالرقص والموسيقى لا تشكل سوى في واحد في الأصل ، وقد كان منبعها الحركة الإيقاعية الصادرة عن الأجسام البشرية المندرجة في العمل الجماعى »^(٣) ورغم انفصال هذه الفنون إلى فنون مستقلة ، إلا أن الطاقة الإيقاعية ظلت كامنة في كل منها ، مشيرة إلى هذا الأصل المشترك تاريخيا ، وإنسانيا ، حيث تجتمع الطاقات الانسانية العضوية والمجردة في مصب واحد هو الانسان ككائن حى .

بهذا المعنى يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر ، وليس مفروضا عليه من الخارج ، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها ، تلك التجربة الرمزية التى تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها ، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز .

إن الإيقاع والمجاز الضروريان للتجربة الشعرية يمكن أن يكونا ضروريين أيضا في فنون أخرى مثل الموسيقى والنحت أو التصوير أو الرقص . . الخ ، غير أن وسائل تحقيق الإيقاع (والمجاز) في الشعر تختلف عن الفنون الأخرى في كونها تتمثل في اللغة دون

غيرها ، وهذه هى قضية الشاعر الكبرى ، نظرا لان اللغة هى تراث شائع يستخدمه جميع البشر ، ويحمل تاريخهم وخبرتهم ، ومن ثم فهو ليس مجرد مادة خام محايدة كما يبدو بالنسبة للنغمات الموسيقية أو الألوان أو الحركات . . الخ .

ولقد اختلف علماء الجمال والنقاد اختلافا شديدا فى طبيعة العلاقة بين لغة الشعر واللغة العادية ، فبالغ بعضهم فى الفصل بين اللغتين معتبرا « اللغة الشعرية » لغة خاصة - مفارقة للغة العادية ، بينما أدرك آخرون أن هناك علاقة بينهما ، ولكنه رأى أن لغة الشعر تغير^(٤) اللغة العادية أو تنحرف عنها^(٥) ، أو « تفك آليتها »^(٦) وهذه المصطلحات تشير إلى أن ثمة غمطا معياريا من اللغة هو لغة النثر ، وأن لغة الشعر مغايرة له أو انحراف عنه يسعى إلى فك آليته وخلق الحياة فيه ، وهذا غير صحيح لان لغة الشعر هى نفس لغة النثر . . نفس الالفاظ والأصوات والتراكيب ولكنها منظمة بطريقة مختلفة والعلاقة بينهما علاقة أخذ وعطاء دائما . إن اللغة - كل لغة - هى « نظام شفرى مركب طبيعى ، يتواصل عن طريقه افراد مجتمع ما ، ويتكون فى أساسه من عدد محدود من الأصوات كل منها يخلو فى ذاته من المعنى . . (وهذا النظام) ، يتكون فى واقع الأمر من عدة أنظمة كل منها نظام مركب فى حد ذاته . ولكن هذه النظم ليست مستقلة عن بعضها البعض ، وإنما تتشابك فى دوائر متصلة لا يفصل بينها سوى اهداف الدراسة والتعليم فقط ، ولعل أهم هذه النظم ، النظام الصوتى ، والنظام الصرفى ، والنظام النحوى ونظام التعبير عن المعانى ، ونظام الكتابة »^(٧) .

من هنا فإن للغة النثر واللغة العادية نظاما مركبا ، وإن الشاعر يعيد تنظيم هذه اللغة بعناصرها المختلفة (التى هى بدورها نظم فى داخل النظام) وأهم هذه النظم - فيما يختص بدراستنا الحالية ، هو النظام الصوتى ، وهنا يأتى السؤال : كيف يعيد الشاعر تنظيم اصوات اللغة ؟

للإجابة على هذه السؤال ، لابد من معرفة مكونات هذا النظام الصوتى فى اللغة العادية .

إن النظام الصوتى للغة مكون من عدد محدود من الاصوات يختلف من لغة إلى أخرى ، وتتمايز الاصوات عن بعضها البعض بعدد من الخصائص الناتجة عن عملية النطق أو اخراج الصوت بمعنى أن خروج كمية من الهواء عبر الجهاز الصوتى يجعل للصوت خصائص معينة نتيجة لاحتكاك الهواء بمواضع معينة فى هذا الجهاز . تلك الخصائص ينقلها الهواء فى شكل موجة (أو موجات) صوتية إلى أذن السامع .

ويرى الدكتور عبد الرحمن ايوب أن العنصر الاساسى الذى يميز الصوت عن الآخر هو قوة اسماعه التى تختلف اختلافا جوهريا تبعا لدرجته وسرعته^(٨) بمعنى آخر فإن ما يحدد

خاصية الصوت مجموعة من العوامل الموضوعية تتمثل في الجهد المبذول في اخراجه ، بما يترتب على هذه الجهد من حجم كمية الهواء المضغوط من الرئتين ، كما تتمثل هذه العوامل في طبيعة المواضيع التي يمر بها هذا الهواء في الجهاز الصوتي^(٩) ، وينتج من هذه العوامل الموضوعية عدد من الخصائص تميز كل صوت ، هذه الخصائص هي :

١ - علو الصوت Loudness وهذا مقابل مدى اتساع الموجة Amplitude تبعاً لقوة الجهد المبذول في اخراجها ، ومعناه زيادة علو الصوت كلما زاد اتساع الموجة التي تحملها ، وعلى أساس العلو هذا تتحدد مجموعة أخرى من خصائص الصوت هي : طوله ، أو قصره ، قوة اسماعه أو ضعفها ، جهره أو همسه ، نبره أو عدم نبره ، بحيث يمكن القول في الغالب أنه كلما زاد علو الصوت كان قوى الاسماع ، طويلاً ، مجهوراً منبوراً ، وخير مثال على ذلك الصوائت في اللغة العربية ، وهذا بالطبع لا ينفي أن عوامل أخرى كثيرة تتداخل في هذا السياق .

٢ - درجة الصوت Pitch وهذه تقابل تردد الصوت Frequency أى عدد الذبذبات التي ينتجها الجزئ في الثانية ، وعلى أساس هذه الخاصية تتحدد نغمة Tone الصوت عالية كانت أم هابطة أم مستوية .

٣ - نوع الصوت Timbre وهذا ناتج عن نوع الموجات البسيطة المكونة للموجة المركبة حاملة الصوت ، وتلك يلعب فيها اختلاف أعضاء النطق - بين الاطفال والبالغين أو بين الرجال والنساء مثلاً - الدور الاساسي^(١٠) ، ولذلك فإن هذه الخاصية لا تدخل في اعتبارنا - هنا - نظراً لأننا نتعامل مع نص مكتوب (الشعر) لا يختلف نوع الصوت فيه .

إن هذه الخصائص تتوفر في كل صوت لغوي على حدة ، وهي التي تكون تميزه عن غيره من الاصوات ، وما لاشك فيه أن توالى الاصوات في كلمات وفي جمل يترك تأثيراً على هذه الخصائص ، فطول الصوت مثلاً يزداد إذا وقعت بعده همزة أو حرفان مدغمان أو صوت مجهور أو إذا وقف عليه في وسط الجملة^(١١) . . الخ ، وهذا معناه - أن خصائص الصوت الواحد تتأثر بدخول هذا الصوت في بناء مركب هو النظام الصوتي للغة العادية ، ولا شك أن هذا يحدث أيضاً في النظام الصوتي للغة الشعر .

٢ - مفهوم الايقاع الشعري وعناصره

سبق القول أن لغة الشعر هي إعادة تنظيم للغة العادية ، ونستطيع الآن أن نعطي إعادة التنظيم هذه (على المستوى الصوتي) مصطلحاً هو « الايقاع » ذلك أن الايقاع هو

« تتابع الاحداث الصوتية في الزمن »^(١٢) أى على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة^(١٣) ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني . محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة ، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه . فنجد بعض اللغات مثلا تعتمد على كم المقاطع أساسا ويسمى إيقاعها في هذه الحالة إيقاعا كميا Quantitive ونجد أخرى تعتمد على النبر أساسا ويسمى إيقاعها إيقاعا كيفيا Qualitive أو نبريا^(١٤) ولا يعنى هذا أن العناصر الأخرى ليست موجودة في الإيقاع ، فهي متوارية خلف هذا العنصر الأساسي ، وقد تبرز في مرحلة من مراحل تطور تلك اللغة^(١٥) .

يمكننا إذن القول أن هذه الخصائص الصوتية امكانيات قائمة في كل اللغات ، وأن تنظيمها هو الذى يخلق الإيقاع في الشعر ، ولذلك فقد اعتاد دارسو الإيقاع المحدثون أن يستخلصوا من تلك الصوتية ثلاث صفات اعتبروها عناصر للإيقاع الشعرى . هذه العناصر هي :

المدى الزمني Duration والنبر Stress ثم التنغيم Intonation فالمدى الزمني والنبر مرتبطان - كما سبق القول - بعلو الصوت ، ويرتبط بهما أيضا الجهر والهمس وقوة الاسماع وضعفه ، أى أن دراسة المقاطع (على أساس المدى الزمني) ، والنبر يغنيان عن دراسة هذه الصفات الأخيرة ، نظرا لأنها متضمنة فيهما ، وكما سبق القول فإن الصوائت التى هو أطول الأصوات في اللغة العربية ، هي أكثرها جهرًا وأقواها إسماعًا ، وأما التنغيم فهو نتاج توالى نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها .

أما الصفة الثالثة في الأصوات (النوع) فقد أهملوها نظرا لأنها لا تؤثر في الإيقاع ما دامت القصيدة من نتاج شخص واحد رجلا كان أم امرأة - طفلا أم عجوزا .^(١٦) نريد الآن أن نختبر عناصر الإيقاع الثلاثة وامكانيات وجودها كعناصر منتظمة في إيقاع الشعر العربى وعلاقتها بالعروض العربى :

أولا : المدى الزمني المقاطع

المدى الزمني هو المدة التى يستغرقها الصوت في النطق أى « الفترة التى يظل فيها عضو أو عدد من الأعضاء الصوتية على وضع بعينه أثناء إنتاج صوت بعينه »^(١٧) . ولقياس هذه المدة لجأ علماء اللغة إلى تقسيم الحدث اللغوى إلى أجزاء سموها بالمقاطع وكل مقطع هو دفعة من الهواء الخارج من الرئتين ، ويتكون من أكثر من صوت ، وقد اتفق على أن اللغة العربية تستعمل ثلاثة أنواع من المقاطع هي :

١ - المقطع القصير : ويرمز له بالرمز (ب) ويتكون من :

صامت consonant + صائت Vowel قصير مثل الباء واللام حرفي الجر .

٢ - المقطع الطويل : ورمزه (-) ويتكون من :

صامت + صائت طويل مثل (لا)

أو من صامت + صائت قصير + صامت مثل (لم) .

٣ - المقطع زائد الطول ورمزه (ـ) ويتكون من :

صامت + صائت طويل + صامت مثل دار° ، قال° .

أو من صامت + صائت قصير + صامتين مثل خبر° (١٨) .

ومن المهم أن نلاحظ الدور الأساسي الذي تلعبه الصوائت في هذا التقسيم سواء كانت طويلة (مد) أو قصيرة (حركات) ذلك أن هذه الأصوات تعتبر «الأصوات المقطعية» التي تحتل قمم المقاطع ، بينما تحتل الصوائت الوديان (١٩) ، ومعنى هذا أن هذه الأصوات تعد أطول أصوات العربية ، وهي الأصوات الحنجرية قوية الاسماع - الخ . لأنها هي الأصوات التي تنطلق موجتها دون عائق من الجهاز النطقي للإنسان .

وفي اللغة العربية يشيع النوعان الأول والثاني من المقاطع ، بينما يقل النوع الثالث ، نظرا لأنه يندر اجتماع ساكنين الا في قواف مخصوصة كما يقول التبريزي (٢٠) ويذهب كانتينو إلى أن علماء الأصوات . . يقدرّون نسبة شيوع المقاطع القصيرة في كلام العرب ٤٥ ٪ ، ويقدرّون نسبة المقاطع الطويلة بـ ٥٥ ٪ (٢١) ، وهو مذهب يتجاهل وجود المقاطع زائدة الطول كما هو واضح .

هذا هو النظام المقطعي للغة العربية ، ونلاحظ أنه معيار لقياس الكم في هذه اللغة يعني أنه يقسم الحدث اللغوي إلى كميات تتكون من عدد من الأصوات ، ويتحدد طول المقطع فيها بعدد الأصوات وكمية كل منها ، والمثال الواضح على ذلك هو المقطع الطويل إذ يتكون أحد نوعيه من صوتين : صامت + صائت طويل ، يتكون النوع الثاني من ثلاثة : صامت + صائت قصير + صامت ، ومع ذلك فإن النوعين يتساويان كميا لأن الصائت الطويل يساوي الصائت القصير + الصامت (٢٢) ، ونفس الامر يمكن أن نجده أيضا في المقطع الزائد الطول ، وهنا نجد أن ميزة التقسيم المقطعي تكمن في أنه تقسيم دقيق للكم الزماني ، هذا رغم الاحساس الدقيق بأن المقطع الذي ينتهي بصائت طويل أطول من نظيره الذي ينتهي بصامت (٢٣) .

والشعر العربي يعيد تنظيم مقاطع اللغة العربية في نظام مختلف ، له قدر عال من التكرار المنسق ، ورغم أن الخليل ابن أحمد - مثل غيره من اللغويين القدماء - لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعي ، فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون

قائما على احساس بمسألة المقطع هذه ، ولقد سبق القول - تفصيلا - بأن الوحدات الصغرى عند الخليل : السبب والوند والفاصلة بنوعيهما لا تتطابق مع التقسيم المقطعي ، (الا في السبب الخفيف الذى يساوى مقطعا طويلا) ومع ذلك فإنها يمكن أن ترد إلى مكوناتها من المقاطع . فالسبب الثقيل يساوى مقطعين قصيرين ، والوند المجموع يساوى مقطعا قصيرا وآخر طويلا والوند يساوى مقطعا طويلا وآخر قصيرا وهكذا الامر في الفاصلتين الصغرى والكبرى الصغرى مقطعان قصيران وثالث طويل والكبرى ثلاثة مقاطع قصيرة ورابع طويل وعلى هذا الاساس نستطيع تحويل تفعيلات الخليل إلى مقاطع على النحو التالى :

| | |
|---------|-------------|
| فعولن | ب - - |
| فاعلن | ب - - |
| مفاعلين | ب - - - |
| مستفعلن | ب - - - |
| فاعلاتن | ب - - - |
| متفاعلن | ب - ب - ب - |
| مفاعلتن | ب - ب - ب - |
| مفعولات | ب - - - |

وهكذا يمكن تحويل أوزان العروض العربى الستة عشر إلى موازيات مقطعية ، كذلك يمكن أن ندرك أن التغيرات التى تطرأ على هذه التفعيلات التى تسمى بالزحافات والعلل لها مقابل مقطعي ، فإذا كان عمل الزحافات هو تغيير ثوانى الاسباب اما بتسكين متحرك ، او حذف ساكن او متحرك ، فإن هذا يعنى انها تؤدى إلى جعل مقطعين قصيرين مقطعا طويلا أو قلب مقطع طويل إلى مقطع قصير^(٢٤) أما العلل فإنها إما أن تزيد السبب مقطعا طويلا أو تنقصه أو تزيده مقطعين : قصير وطويل (او طويل وقصير) او تحويل الطويل إلى قصير او تحويله الى مقطع زائد الطول الخ .

يترتب على ما سبق سؤال جوهري : هل يعنى ذلك أن العروضيين العرب قد اقاموا اوزانهم على أساس كمى مقطعي محض ؟ لقد سبق لنا بحث هذا الأمر ، ولكننا نحاول هنا عرض وجهات نظر بعض الدارسين ، لأن العروضيين لم يتناولوا هذه المسائل ولم يوردوا تلك المصطلحات ، ومن ثم فإن الإجابة تعنى استنباطا لا قواهم وبحثا عن الاسس الخلفية التى لم يعلنوها لعلهم ، ومن هنا فإن الدراسات الحديثة فى معظمها - تحاول هذا الاستنباط

المحفوظ بالعديد من المخاطر ، وأهمها اخضاع الفكر العروضي القديم لتصورات الدارسين المحدثين وراؤهم ، بما يترتب على ذلك من تعسف في التفسير والتبرير .

من أمثلة الدراسات التي وقعت في هذا الخطر دراسة فايل في دائرة المعارف الإسلامية^(٢٥) وملخصها ان المعيار الذي أقام عليه الخليل بن أحمد توالى الاسباب والاوئاد في عروضه ليس معيارا كميا ، ذلك أنه يعتمد على الاهتمام بموضع النبر ، (وهو عنده الوند ، حيث أن هذا الوند يمثل محور core التفعيلة وهو الذي يعطيها خاصيتها الإيقاعية المتميزة ، ويعتمد فايل - في اهتمامه بالوند - على أن العروضيين قد حرصوا على إبعاد الزحافات عنه حتى لا يصيبه التغير بأى شكل من الأشكال

كما يعتمد - من جهة أخرى - على أن الأسباب (مثل : قد ، لك) لا تحمل نبرا ، بينما تحمل الاوئاد (مثل : لقد ، وقت) النبر ، وقد اعتمد فايل في ذلك على قواعد غير صحيحة للنبر في اللغة العربية كما سيتضح في الفقرة التالية ، ويتفق كل من محمد مندور^(٢٦) وكمال أبو ديب^(٢٧) مع وجهة نظر فايل ، انطلاقا من النبر وليس للكم ، والحقيقة ان المسلمة التي يقوم عليها هذا الفرض (أهمية الوند) مسلمة غير صحيحة من جانبيها . صحيح ان العروضيين قد اعطوا الوند أهمية خاصة كما سبق القول ، لكن من الواضح ان فايل يبالغ فيها كثيرا ليسند بها نظريته . اما من حيث اختصاص الوند بالنبر ، فهو ايضا غير صحيح ، لأن النبر لا يقع على الاسباب والاوئاد منفردة ، بل مركبة في تفعيلات ، وفي التفعيلة قد يقع النبر اللغوي كما سياتى - على الوند كما قد يقع على السبب حسب تركيب التفعيلة المقطعي .

وعلاوة على ذلك ، فإن القواعد التي اعتمد عليها فايل في وضع النبر غير صحيحة حيث أدخل السبب من النبر وهذا لا يصح لأن الكلمة وحيدة المقطع مثل (قد) تحمل نبرا أيا كان نوع المقطع ، كذلك الامر بالنسبة للكلمة المكونة من مقطعين قصيرين مثل : (لك = السبب الثقيل) فهي تحمل نبرا على مقطعها الاول ، كما سياتى أيضا .

ان ما سبق يجعلنا نشكك كثيرا في صحة نظرية فايل ومن ثم في النتيجة التي توصل إليها بشأن اعتماد الخليل على النبر في بناء اوزانه ، ونظّل واقفين عند النتيجة التي تعطيها لنا امكانية تحويل التفعيلات إلى مقاطع ، وتلك هي قيام هذه التفعيلات على أساس المقاطع أى الكم ، وهذه النتيجة لا تعنى عدم اتفاقنا مع الدكتور شكرى عياد^(٢٨) . في بحثه عن عناصر أخرى لإيقاع الشعر العربى غير الكم . أننا لا نمتلك الشواهد التي تؤكد أن العروض الخليلي يقوم على غير الكم ، وهذا لا يمنعا - بل يحتم علينا أن نبحت عن عناصر أخرى لم يتطرق إليها العروض الخليلي وتكون مؤثرة في إيقاع الشعر العربى ، وهذا ما سنحاول أن نبحت عنه في الفقرات التالية .

ثانيا - النبر

النبر Stress هو ارتفاع في علو Loudness الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين ، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة . وعلى نحو أكثر دقة ، يمكن القول ان كافة المقاطع المنطوقة تحمل درجة من العلو شديدة أو ضعيفة ، وأن كل درجة من هذه الدرجات يمكن أن تسمى نبرا . ويحدد بعض الدارسين اربعة انواع للنبر هي :

الأولى primary والثانوى Secondary والنبر من الدرجة الثالثة Tertiary والضعيف week^(٢٩) بينما يقتصر البعض الآخر على ثلاثة فقط : الأولى والثانوى والضعيف^(٣٠) والبعض الثالث يقتصر على اثنتين : القوي والضعيف ، وعلى كل فإن مصطلح النبر حين يستخدم وحده دون صفة يقصد به النبر القوي او الأولى .

والواضح من هذا المفهوم ان النبر ينتج بالضرورة عن عملية انتاج الأصوات في كل اللغات ولا تتميز لغة عن غيرها بوجوده ، ولكن اللغات تختلف في طريقة توزيعه وتوظيفه ، فبعض اللغات يستفيد منه كمؤثر في المعنى «للتفريق بين المعاني والصيغ عن طريق تغيير مكانه»^(٣١) والبعض الآخر يشبهه في مكان معين .

وفي اللغة العربية لم تحدد بعد أهمية النبر لأن وجوده لم يدرك اصلا الا في العصر الحديث ، يقول برجشتراسر ان النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط (النبر) اصلا^(٣٢) وان كنا نستطيع ان نجد عددا كثيرا من النصوص التي يرد فيها مصطلح النبر بمعان مختلفة - لدى الفلاسفة - فالفارابي يقول : «(النبرات) . . هي نغم قصار اطول مداتها في مثل زمان النطق يوتد ، وتبتدأ هذه النغم بهزات خفاف»^(٣٣) ، وابن سينا يقول : «ومن أحوال النغم : النبرات وهي هيئات في النغم مدية ، غير حرفية يبتدى بها تارة وتخلل الكلام تارة ، وتعقب النهاية تارة ، وربما تكثر في الكلام ، وربما تقل ، فيها اشارات نحو الاغراض ، وربما كانت مطلقة للاشباع ، ولتعريف القطع ، وإلهال السامع ليتصور ، ولتفخيم الكلام ، وربما اعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال اخرى من أحوال القائل انه متحير او غضبان ، او تصير به مستندرجة للقول معه بتهديد او تضرع او غير ذلك ، وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها مثل ان النبرة قد تجعل الخبر استفهاما والاستفهام تعجبا ، غير ذلك ، وقد تورد للدلالة على الاوزان والمعادلة ، وعلى ان هذا شرط ، وهذا محمول ، وهذا موضوع»^(٣٤) ومفهوم النبر هنا اقرب إلى مفهوم التنغيم في العصر الحديث كما سنرى في الفقرة القادمة . واما ابن رشد فان لديه نصا يعني فيه بالنبر الاطالة او الاشباع^(٣٥) ، وأما المعنى اللغوي للنبر عند ابن منظور ، فهو «الهمز» قال وكل

شيء رفع شيئاً فقد نبره ، وقال اللحياى رجل نبار صياح ، ابن الانبارى : النبر عند العرب ارتفاع الصوت يقال نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو . . والنبر صيحة الفزع ، ونبرة المغنى رفع صوته عن خفض^(٣٦) .

ومن الواضح ان للنبر هنا مفاهيم مختلفة اقربها إلى المعنى الصحيح هو المفهوم اللغوى ، ثم نص الفارابى ، ولكن المهم بعد ذلك هو ان الفلاسفة انفسهم يعترفون بان النبر ليس موجودا فى الشعر العربى ، يقول ابن رشد «فان العرب إنما تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات وقفات»^(٣٧)

ومع الدرس الصوق الحديث بدأ التفكير والبحث عن أهمية النبر فى اللغة العربية وهناك - عديد - من المحاولات التى بذلت فى هذا الاطار ، فقد استطاع ابراهيم انيس ان يستخلص عددا من القواعد العامة بشأن مواقع النبر فى العربية ، من قراءة قراء القرآن فى مصر ، وبدأ آخرون فى استكمال هذه القواعد مع البحث عن ارتباط النبر بالدلالة فى العربية ، وقد جمع الدكتور أحمد مختار عمر عددا من الشواهد التى تشير إلى ذلك منها :

١ - كريم الخلق - كريم الخلق .

فنحن نفترض ان التمييز بينها كان بوضع النبر مع المفرد على المقطع الاول ومع الجمع على المقطع الثالث . . .

٢ - ليل - ليلاء .

فنحن نفترض ان التمييز - عند من لا يهمز من العرب ، ومنهم قريش - كان عن طريق النبر هكذا .

ليل - ليلاء

٣ - فرح (صفة) - فرح (فعل) .

فنحن نفترض ان التمييز بينها كان عن طريق نبر الصفة على المقطع الأول ، والفعل على الثانى

٤ - كلمات من المشترك اللفظى ، وهى التى تتفق فى لفظها وتختلف فى معناها^(٣٨)

ويذهب الدكتور كمال ابو ديب إلى إعطاء النبر أهمية أكبر فى الكلمات العربية إذ يرى أنه يرتبط بالمقاطع الدالة معنويا ، وهو يعتمد فى ذلك على وجود (الجذر) فى المشتقات العربية ، هذا الجذر - فى رأيه - مائع لا يحمل نبرا محددًا ، اما الزيادات التى تلحق بهذا الجذر ، فهى حاملة النبر ، وهى فى نفس الوقت حاملة الدلالة ، فالفعل (قتل) - مثلا - لا يحمل نبرا محددًا قبل أن يدخل فى السياق فإذا اشتقنا منه اسم الفاعل (قاتل) صار لدينا

عنصر جديد صوتيا ومعنويا ، هو الالف ، وهذا العنصر الجديد يكون هو حامل النبر (التأكيد) دلالة على اهميته المتميزة عن بقية العناصر^(٣٩) .

ورغم ان هذه الفكرة شيقة - كما يقول صاحبها - الا أن صحتها محدودة إلى درجة كبيرة ، كما هو واضح من امتداداتها في كتاب الدكتور ابو ديب ، فهو مثلا - يقترح وضع النبر في مستقطن على القاف وهو عنصر في جذر الكلمة ، وفي مقتلة على التاء وهو أيضا عنصر في جذر الكلمة^(٤٠) ، كذلك لا تفيد هذه الفكرة اطلاقا في حالة الجوامد ، ولهذا السبب فإن الدكتور ابو ديب يعود إلى الاهتمام بالتتابع الصوتي للكلمة ويعتبره متفاعلا مع تأثير العناصر بحيث يصبح « النبر النهائي المتحقق هو حصيلة تفاعل تأثيرهما على الكلمة »^(٤١) .

غير أنه مما لا شك فيه أن الاطار العام للمحالة مفيد جدا ، بمعنى أننا حتى إذا انطلقنا من ملاحظة موقع البناء الصوتي للكلمة ، فإننا ندرك ارتباطا واضحا بين النبر وبين المعنى ، أو - نحددأ - تأكيد المعنى ، فنحن نميل عادة - في نقطتنا - إلى تأكيد المقطع الهام من الكلمة ، المقطع الذي نريده أن يصل إلى السامع أكثر من غيره ، وربما كان هذا هو منطلق القول بأن « النبر وطول المقطع يجتمعان في معظم الكلمات العربية ، فيسوى كل منهما الآخر ، وربما انفرد النبر فأبرز مقطعا قصيرا له أهمية خاصة في المعنى ، وربما وقع الطول والنبر على مقطعين متوالين فكان لذلك من الأثر في إبراز معنى الكلمة - ككل - ما لا يكون لاجتماعها على مقطع واحد »^(٤٢) .

من هذه الإشارات ، يمكننا الاطمئنان إلى أن ثمة وجودا فيزيقيا - صوتيا ودلاليا للنبر في اللغة العربية ، ونحن نأمل أن يستطيع الدارسون المتخصصون التقدم بهذه الأبحاث عبر مجموعة من المناقل لعل أهمها كتب القراءات ، وقراءة قراء القرآن المعاصرين ، باعتبارها أثرا حيا - إلى حد كبير - لنطق اللغة العربية الفصحى في الماضي .

ولقد أجرى الدكتور إبراهيم أنيس بحثه^(٤٣) - الصادر لأول مرة سنة ١٩٤٩ - على هذه القراءة ، لهذا السبب ، ولأنها لا تخضع لاختلاف اللهجات المعاصرة ، التي تجعل بعض الدارسين يحترز ازاء أية قواعد للنبر ، مادام ليس هناك معيار ثابت لنطق العربية^(٤٤) .

ومن الواضح أن بحث الدكتور أنيس يحظى باحترام بالغ ممن تبعوه ، فهم يأخذون قواعده (للنبر) مأخذ القائد دائما ، وإن أجروا عليها بعض التعديلات ، فثمة مجموعة من الأبحاث التي أجريت بعد ذلك أهمها بحث الدكتور كمال أبو ديب السابق الإشارة إليه^(٤٥)

وبحثا الدكتور تمام حسان وسلمان العاني المقتبسان في كتاب الدكتور مختار عمر « دراسة الصوت اللغوى »^(٤٦) .

ولا يعيب قواعد الدكتور أنيس من وجهة نظرنا - سوى عدم الدقة في صياغة بعض الأحكام - كما سيأتى - ترتب عليه خلاف - غير معلن - بين التابعين . وسوف نحاول الآن استخلاص مجموعة قواعد النهر في اللغة العربية من الأبحاث السابق الإشارة إليها كما أننا سوف نوضح مواضع الخلاف بين وجهات النظر .

١ - إذا انتهت الكلمة بمقطع زائد الطول ، اتفق الباحثون على أن يكون هو موضع النهر كما في نستعين^(٤٧) ، أما إذا كانت الكلمة مكونة من هذا المقطع وحده فإن أنيس وأباديب لا يعطياها نبرا ، بينما يعطيها أحمد مختار عمر نبرا .

٢ - إذا انتهت الكلمة بمقطع غير زائد الطول (طويل أو قصير) ، نبرنا المقطع الذى قبله إذا كان طويلا مثل استفهم ، أما إذا كان قصيرا ، ينظر إلى ما قبله فإذا لم يكن قبله شئ أو كان ما قبله مصدر الحاقى (حسب مختار عمر) مثل يكتمل كان هو (الثانى من الآخر) ولكن ماذا إذا كان هذا الثالث طويلا ؟ أنيس لا يجيب في نص القاعدة ، ولكنه في الأمثلة يغلب القاعدة الأساسية : نبر قبل الأخير كما في قاتل ويكتب وكتبها^(٤٨) ، وعلى هذا النحو يطبق شكرى عياد ، وكمال أبو ديب (أحيانا) قواعد أنيس ، أما مختار عمر فيضع النبر - في هذه الحالة - على الثالث من الآخر كما علموا وعلمك ، وكان ينبغى نبرهما - حسب أمثلة أنيس هكذا : علموا وعلمك

ونحن أميل إلى موقف مختار عمر في هذه الحالة الأخيرة ، تمشيا مع المنطق الطبيعى - من ناحية - ومع منطق أن النبر - غالبا - يتلازم مع الطول ، كما أننا يمكن أن نفهم اتفاقا مع هذا رأى ، في قاعدة أبو ديب التى تقول أنه إذا انتهت الكلمة بالتابع (- - ه) وقع النبر على ما قبل هذا التابع سواء كان مقطعا قصيرا ، أو طويلا .

وهكذا يمكن أن نوجز هذه القاعدة على النحو التالى : إذا انتهت الكلمة بمقطع غير زائد الطول نبرنا المقطع الذى قبله إذا كان طويلا مثل استفهم ، أما إذا كان قصيرا والكلمة ثلاثية المقاطع نبرنا ما قبل هذا القصير (أى الثالث من الآخر) سواء كان قصيرا أو طويلا .

٣ - إذا كانت المقاطع الثلاثة قبل الأخيرة قصيرة ، نبر أولها ، أى الرابع من الآخر ، حسب أنيس مثال : بلحة - حركة ، ولا يذكر أبو ديب أو عمر هذه الحالة .

٤ - الكلمات وحيدة المقطع مثل (بع) ، (قال) ، (فهم) لا يرد ذكرها عند أنيس ولا تأخذ نبرا محمدا وهى مفردة عند أبو ديب ، أما مختار عمر يضع عليها النبر .

وعلى هذا النحو يمضى جويار في نظريته الجديدة عن العروض العربى . وما يهمنى فيها - هنا - هو الأساس الذى تبنى عليه ، الأساس هو الموسيقى - بالحدود التى كانت تقف عندها في نهاية القرن الماضى ، ويمكننا الآن أن ندرك أن تغير كبيراً قد حدث لهذا الأساس الموسيقى ، بحيث أن بعض المبادئ الأساسية ، لم تعد كذلك ، وأهم هذه المبادئ مبدأ تساوى القدر الموسيقى ، مما يسمح لنا بأن نعيد النظر إلى التفعيلات الخليلية من هذا المنطلق ، فنرى فيها بعض التفعيلات تتكون من أزمنة خمسة مثل فاعلن (٨/٥) وآخر من سبعة مثل فاعلاتن ومستفعلن مفاعيلن (٨/٧) . الخ^(٥٠) .

ويمكن لهذه التعديلات أن تجرنا إلى إعادة النظر في نظرية جويار كلها ، غير أننا نتوقف عند الأساس ، الذى يوضح لنا تجاهل جويار للطبيعة اللغوية للشعر ، فلا شك أن عناصر كثيرة تصل الشعر بالموسيقى ، ولكن صحيح أيضاً أن هناك عناصر أخرى كثيرة ، تفصله عنها^(٥١) الأمر الذى لا يميز لنا أن نطابق بينهما تماماً على النحو الذى فعله جويار .

يمكن القول - إذن - أن جويار يجب على السؤال الخاص بالعلاقة بين قواعد النبر اللغوى ، والنبر الشعري ، بالنفى ، بل إنه حين يبحث عن قواعد النبر في اللغة العربية ، فإنه ينطلق من النبر الذى وضعه على التفعيلات العروضية ، والذى يستند إلى نظريته الموسيقية فكأنه يقيس اللغة أيضاً على الموسيقى ، وهذا ما وصفناه بأنه تصور مقلوب للقضية .

غير أن المسألة الهامة - والتي ينبغى أن نضع يدنا عليها منذ الآن - هى أن جويار لا يعالج إيقاع الشعر العربى ، هو يعالج هذا الإيقاع كما وضعه الخليل ابن أحمد الفراهيدي في القرن الثانى الهجرى ، وهذه المسألة لا تقتصر على جويار وحده ، بل وتمتد بعد ذلك ، حتى عند الذين يجهلون على سؤال العلاقة بين النبر اللغوى والنبر الشعري بالإيجاب .

فايل^(٥٢) مثلاً ينطلق من قواعد النبر اللغوى ، فهو يرى أن « النبر هو الرابطة التى تربط المقاطع في وحدة (الكلمة) ، ولذلك فإن المرء يمكن أن يدعى أن قوة التذكر الكامنة في التفعيلات ، كانت إشارة إلى أن في كل تفعيلة مقطعاً واحداً ، كان ينبر في كل حالة » ، فأى هذه المقاطع يجعل النبر في التفعيلات ؟ إن التفعيلات الخليلية تتكون من الأسباب والأوتاد ، والأسباب - في نظره - لا تحمل نبراً لغوياً بمفردها أو طبيعتها . أما الأوتاد فهي تحمل النبر كما في لقد (لـ) وقت (بـ) ومن هنا ، فإن « الأسباب لا تأثير لها على التشكيل الإيقاعى » ولذا فإنها مباحة أمام التغيران الكمية : الزحافات . أما الودت ، حامل النبر ، فإنه يكون اللب Core الإيقاعى للوزن^(٥٣) ، ومن ثم فهو لا يخضع للتغيرات

الزحافية ، وحسب موقع هذا اللب من التفعيلة ، يقسم فايل الأوزان ، إلى : صاعدة الإيقاع ، بدرجات ، وهابطة الإيقاع بدرجات أيضاً .

إن فايل قد بدأ نظريته انطلاقاً من النبر اللغوى ولكن كمجرد وسيلة للوصول إلى الصورة المجردة : التفعيلات ، والتي أصبحت بعد ذلك هى الأساس ، إن الكلمات (قد ، لك) لا تحمل نبراً - تحسب ظنه - ومن ثم فإن الأسباب لا تحمل نبرا ، والكلمات (لقد ، وقت) تحمل نبرا ، ولذا فإن الأوتاد تحمل النبر ، وتكون هى لب الإيقاع الذى يسلم من التغيرات الكمية ، وهذا غير صحيح عند العروضيين^(٥٤) ، لقد تجاهل فايل إذن الواقع اللغوى وتعامل مع الصورة المجردة ، وزاد فى تجريدها إذ جعلها مثالا غير قابل للتعديل : نقصاً أو زيادة ، بينما الواقع اللغوى نفسه متغير دائماً حسب البنية الصدمية للكلمة وسياق تركيبها فى جمل وأبيات ، كما أن الصورة المجردة أيضاً متغيرة فى كثير من الأحوال .

ولا يكاد نقدنا السابق يخرج عن النقد الذى وجهه كمال أبو ديب لأسس عمل فايل ، فهو يراه « يتعلق فى تفسيره تعلقاً مطلقاً بمفهوم النظام المثالى ويقصر دراسته على التفعيلات دون كلمات اللغة ، فهو يحاول اكتشاف النبر فى التفعيلة باعتبارها تفعيلة أى تتابعا حركيا معيناً ، لا باعتبارها تجسيدا لكلمة فى اللغة »^(٥٥) .

وكنا نتوقع - بناء على هذا النقد من أبي ديب - أن يكون توجهه فى معالجة الأمر ، مخالفاً ، فيحترم « كلمة اللغة » والواقع اللغوى ، ولكن ما حدث أنه (أبو ديب) قد جرى على نفس النهج الذى سار عليه فايل ، والذى ينقله هو بسببه .

يرى أبو ديب أن النبر الشعري هو النبر النابع (من التركيب النوى للتتابعات بصورتها المجردة ، ويمكن لذلك أن يسمى « النبر المجرد » أو « النبر القالبى »)^(٥٦) وهو يقصد بهذه التتابعات المجردة التفعيلات التحليلية ، رغم أنه قد سبق أن رفضها فى الفصلين الأول والثانى من كتابه^(٥٧) ، فهو يأخذ هذه التفعيلات ومعظم تركيباتها (فى أوزان) ليضع عليها نماذج النبر كما فى :

| | | |
|------------|-------------|-------------|
| المتقارب : | هـ - هـ - - | هـ - هـ - - |
| الطويل : | هـ - هـ - - | هـ - هـ - - |
| الهزج : | هـ - هـ - - | ... الخ |

ونماذج النبر هذه - طبعاً - ناتجة عن قواعد النبر اللغوى التى سبق أن عرضناها ، ولكنه - كما سبق أن فعل فايل - يتجاهل الواقع اللغوى ، ويلجأ إلى الصورة المجردة :

التفعيلات الخليلية ، ليعتبرها أساس الإيقاع ، الذى يمكنه أن يكشف عن الطبيعة النبرية للشعر العربى ، وهو يدرك صعوبة - وخطر - ذلك النهج - ولكنه يبرره : « قد يوحى ما يقال بأن النبر الشعري لا يمكن أن يحدد بطريقة نظرية دقيقة تكشف عماذجه مسبقا على أساس من الوزن نفسه ، وهذا الاستنتاج صحيح إلى درجة كبيرة ، ولكنه نسبي في انطباقه على اللغات المختلفة ، ثمة لغات ، كالعربية ، تخف فيها درجة اللاحدودية أعلى »^(٥٨) ، غير أن هذا التبرير يصبح عديم الجدوى ، إذا تذكرنا حكما لنفس المؤلف وفي نفس الموضع تقريبا^(٥٩) ، بأن التلاعب بنبر مفردات اللغة العربية « الانعزالى . . شبه مستحيل » .

غير أن نظرية أبو ديب لا تقف في منهجها المثالى عند هذه الحدود ، بل هو يعطى لهذا النبر الشعري « المجرى » أقصى حدود الفعالية ، فـ « هو الفاعلية الجذرية في خلق الانتظام والتناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية ، وهو النبر الذى يحدد أطر التجاوب الإيقاعى ، ويقيم التعادل بين وحدة وأخرى ، ويخلق في النهاية ، شخصية التشكل الإيقاعى وخطه »^(٦٠) وهو وإن أعطى للأساس الكمي ذورا ، فإنه يجعله « كتلة حركية لا تخلق إيقاعا ، وتحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية »^(٦١) .

ويكون من الطبيعي - بعد هذه الأهمية للنبر المجرى (الشعري) - أن يسعى كمال أبو ديب ، إلى إعطائه السيطرة الكاملة على الإيقاع ، بل وعلى النبر اللغوى الواقعي ، وأن يسعى - بالتالى - إلى تحقيق نظام النبر الشعري ، على حساب النبر اللغوى الواقعي ، ولو أدى ذلك إلى قسر هذا الأخير ، أو إلى التلاعب بالقواعد نفسها .

ولو أننا عدنا إلى بيت أبي فراس السابق ولاحظنا نبر أبي ديب له ، للاحظنا معه « أن النبر اللغوى لا يخلق انتظاما مطلقا » لماذا ؟ يطرح هو السؤال (غير المنطقي ، لأنه من الطبيعي أن يكون النبر اللغوى - أحيانا غير منتظم بأحد المعاني) ، ثم يجيب « لأن بعض الكلمات التي تشكل الوجدتين الأوليين في الشطر الثاني لم تعط نبرا محددًا بعد ، ولأن الكلمة التي تحمل نبرا محددًا تحمله في موضع لا يطابق موقع النبر في الوحدة (- - - ٥) التي تلعب الكلمة دورا في تكوينها .

يمكن إذن أن تعطى (أيا) نبرا قويا ، وتؤكد أداة الاستفهام (هل) بإعطائها نبرا قويا ، وفي هذا الفعل يستغل الدور البنوي للكلمة ، ويعتبر النبر الذى تكتسبه نبرا بنويا^(٦٢) ، هكذا يتشكل نموذج نبر يكاد يتحد بنموذج النبر الشعري ، اتحادا مطلقا ، ويخالفه في وقوع نبر قوى إضافي على الوحدة (- - - ٥) الأولى في الشطر الثاني »^(٦٣) .

وبهنا في هذه المعالجة أمران : الأول يتعلق بمسألة الكلمات التي (لم تحمل نبرا محددًا بعد) ، والمقصود هنا الكلمات التي تتكون من التتابعات (- ٥) أو (- - ٥) ،

والتساؤل هو هو ما السبب في أن هذه الكلمات لا تحمل نبرا محمدا ، وهي مفردة ؟ ، هل لأن السياق يغير عن طبيعة التابعين ؟ الإجابة بنعم ، حين يكون بين الكلمتين همزة وصل ، تصبحان وحدة لغوية مترابطة ، وبالتالي تتغير مواضع نبرها ، ولكن هذا يحدث لكل الكلمات ، المكونة منها من المتتابعات (- ٥) ، (- - ٥) أو غيرها ، ويظل السؤال مطروحا بلا إجابة .

ونحن نظن أن (أبو ديب) قد حدد هذه القاعدة (غير المنطقية) لكى يسمح لنفسه بحرية وضع النبر على الكلمات في الأماكن التي تساعد تحليله ، وإلا فلماذا ترك التابع (وقد) في نفس البيت ، والتي تخضع لنفس المنطق الذي نبر به (أيا ، هل) دون نبر وكان ينبغي أن يضع عليها نبرا ، أو كان ينبغي أن يحدد لها (السياق) نبرا ؟ !

الأمر الثاني ، وهو الأهم ، يتعلق بمنهج التوحيد والمطابقة بين النبر اللغوى والنبر الشعرى ، لقد رأينا - أعلى - كيف أن الكاتب يبذل مجهودا كبيرا لكى يستزيد البيت نبرات ، قاسرا الواقع اللغوى ، بل وخارقا قواعده هو نفسه ، وقد سبق له في مواضع أخرى أن غير مواضع النبر ، واستبدل نبرا قويا بنبر ضعيف أو العكس ، كل ذلك من أجل الوصول إلى هدف أساسى هو أن « يتشكل نموذج نبريكاد يتحد بنموذج النبر الشعرى المتحدا مطلقا » .

وها نحن في النهاية نجد أنفسنا ، أمام نفس النتيجة التي وصل إليها فايل وإن كان متواضعا أكثر ، ونجد أنفسنا أيضا نستعير نقد أبو ديب الذي وجهه إليه ، لكى نوجهه إلى أبى ديب نفسه .

والمحصلة الأخيرة للإجابات السابقة ، هى نفى العلاقة بين النبر اللغوى والنبر الشعرى ، إما بسبب المعالجة المقلوبة ، والتي ترى للغة أساسا موسيقيا ، وإما بسبب اعتبار التصور الخليلي لإيقاع الشعر العربى ، تصورا صالحا لدرجة أن يصبح هو إيقاع الشعر العربى .

والواقع أن التصور الخليلي لا يصلح للقيام بهذا الدور ، رغم أهميته الفائقة وعبقريته الفذة في استيعاب الملامح الأساسية لإيقاع الشعر العربى ، وذلك للأسباب الآتية :

١ - إن نظام الخليل قاصر عن إدراك كل إيقاعات الشعر العربى في عصره - كما يؤكد د. شكرى عياد وكمال أبو ديب - لأسباب تتعلق بمنهجه في قسر القصائد حتى تلتزم بنظامه كما حدث مثلا في معلقة عبيد بن الأبرص^(٦٤) .

٢ - إن نظام الخليل قد استكمل في القرن الثاني الهجري ، وإن الشعر العربي لم يتوقف - منذ ذلك التاريخ - عن تغيير أنماطه الإيقاعية ، سواء منها ما كان متوافقا - بمعنى ما - مع النظام العروضي الخليلي ، أو تلك التي خرجت على هذا النظام - لهذه الدرجة أو تلك ، مثل الموشحات والأزجال ، والشعر الحر ، ثم أخيرا قصيدة النثر .

٣ - إن النظام الخليلي لإيقاع الشعر العربي ، نظام كمي ، بمعنى أنه يعتمد على كم المقاطع أساسا ، وإذا كان البعض يرى فيه إجماء بالنظام النبري ، انطلاقا من أنه لا يعتمد على كم المقاطع وحده ، بل على كيفية توالي هذه المقاطع ، فإن المغالطة تأتي من اعتبار هذه الكيفية في التوالى تعنى النبر ، والواقع أنها لا تعنى النبر وحده ، بل ربما لا تعنيه إطلاقا ، وإنما يمكن أن تكون خاصة بالتنظيم الذى ينتج عن الأصوات المكونة لل تفعيلات ، كما يمكن أن تكون خاصة بقوة اسماع هذه الأصوات أو ضعفه ، أو قد تكون خاصة بسمات صوتية أخرى ، لا نستطيع إدراكها الآن ، دون دراسات معملية . ولكن المؤكد نظريا ، أن كيفية توالى المقاطع لا تعنى فقط النبر .

وبناء على ذلك ، لا يمكننا أن نعتبر هذا النظام الكمي أساسا لنظام نبري ، لا يمكن اعتبار التفعيلات - التي تقوم على أسس من توالى مقاطع لها كم محدد - أساسا لنضع عليه قواعد النبر ، لأن هذه التفعيلات لا تسلم من التغيرات الكمية التي أباحها الخليل (مثل الزحافات والعلل) والتي لم يبحها مثل (اجتماع الزحافات في مواضع غير جائزة عند العروضيين) ، والذي درسوه فيما سمي بمبحث المعاقب والمراقبة . هذه التغيرات الكمية تؤثر بالضرورة على مواضع النبر - حتى على التفعيلات ، فحين تتحول مفاعيلن إلى مفاعلن ، فإن موضع النبر يتغير : مفاعيلن - مفاعلن ، ونفس الأمر مع فاعلاتن حين تتحول إلى فاعلن . الخ .

٤ - يضاف إلى ذلك أن التفعيلات في الواقع الشعرى ، ليست وحدات مستقلة بذاتها ، ولكنها قد تصبح كلمات أو تنقسم في كلمتين ، أو قد تشمل جزأين من كلمتين ومن ثم فإذا كان النبر قائما على الوحدات اللغوية أساسا ، فإن هذه الوحدات (العروضية) تفقد وحدتها في الواقع اللغوى وتتحول إلى أجزاء من وحدات أخرى هي التي ينبغي لها أن تفرض نبرها .

وهذا الملمح الأخير يقودنا إلى نظرية الصراع بين النبر اللغوى والنبر الشعرى^(٦٥) فأصحاب هذه النظرية يرون أن النبر الشعرى (المحدد سلفا حسب النظام الإيقاعى) يتصارع مع النبر اللغوى الناتج عن التركيب اللغوى الفعل ، وإن هذا الصراع يأخذ أشكالا متعددة من بينها ، أن يشترك النبران على مقطع واحد فيزيدان التوتر الدلالي لهذا

المقطع ، أو قد يحمل أحدهما محل الآخر ، أو يوضعان على موضعين متقاربين من الكلمة فيزيدانها كثافة دلالية . . الخ .

ولهذه النظرية أهمية بالغة ، ولكن في اللغات التي استقر أن شعرها ذو أساس نبري ، وتحدد لها - تاريخياً - نظام لقواعد النبر الشعري . أما في اللغة العربية ، التي لم يثبت لها مثل هذا النظام حتى الآن ، فإن هذا النوع من الصراع يصبح وهمياً لأنه افترض صراعاً بين طرفين غير متجانسين في الواقعية ، قواعد النبر الشعري - في اللغة العربية - تصور وهمي مثالي ، حسب الطريقة التي قدمت بها حتى الآن للأسباب سالفه الذكر ، بينما النبر اللغوي واقعي ، نابع من الواقع اللغوي ، أو يفرضه الواقع اللغوي .

لهذه الأسباب ، يُخيل إلينا ، إنه لا يمكن حتى الآن القول بوجود قواعد النبر في الشعر العربي ، ومن ثم فإن السؤال المطروح عن العلاقة بين قواعد النبر اللغوي وقواعد النبر الشعري ، ينبغي تعديله ، بحيث يصبح سؤالاً عن العلاقة بين قواعد النبر اللغوي وطبيعة النبر الشعري ، وتصبح الإجابة عليه - في هذه الحالة - كامة في كلمات متواضعة قالها الدكتور - إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر ، قال : « إن نبر الشعر يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر »^(٦٦) .

وهذه الإجابة المختصرة ، ينبغي أن يتاح لها أن تأخذ موضعها العلمي الحقيقي وأن تطور وتؤصل وتصبح المدخل الإجرائي لدراسة النبر في الشعر العربي ، وبعد اتمام هذه العملية الإجرائية - على كم واسع ومتنوع من الشعر العربي - يجوز لنا أن نحكم لما إذا كان النبر يحتل أهمية في إيقاع هذا الشعر وما مدى هذه الأهمية .

بمعنى آخر ، منطلق البحث ينبغي أن يكون هو الواقع اللغوي للشعر ، وإن مواضع النبر في هذا الواقع اللغوي ، ينبغي احترامها إلى أقصى حد ، دون تعديلها وفقاً لنظام ذهني مسبق ، وإذا حدث أن شكلت هذه المواضع نظاماً إيقاعياً ، جاز لنا أن نعتبر للنبر دوراً تأسيساً في هذا الإيقاع ، وإلا ، فإن علينا أن نبحث عن عناصر إيقاعية أخرى قد تكون جذرية في بناء الإيقاع .

ثالثاً : التنغيم وإيقاع النهاية

لكل صوت لغوي درجته pitch التي يحددها تردده frequency وتلك تعطيها نغمته الخاصة صاعدة كانت أو هابطة ، وعن توالي نغمات الأصوات يتبع التنغيم intonation في الجملة ، إذ « تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط

بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت ، وأشعر بانتهائه ، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقية «(٦٧)» .

وحسبما تنتهى الجملة - صوتيا ودلاليا - يأخذ التنغيم شكله ، فالجملة التقريرية (الاثبات والنفي والشرط والدعاء) تنتهى بنغمة هابطة (٧) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداة هل والهمزة ، أما عند الاستفهام بهاتين الأداةين فإن الجملة الاستفهامية تنتهى بنغمة صاعدة (٨) ولكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى ، وقف على نغمة مسطحة لا هى بالصاعدة ولا بالهابطة ، ومن أمثلة ذلك الوقف عند كل فاصلة في الآيات الآتية :

« فإذا برق البصر ، وخصف القمر ، وجمع الشمس والقمر ، يقول الإنسان يومئذ أين المفر » .

فالوقف على « البصر » و « القمر » أولا و « القمر » ثانيا وقف على معنى لم يتم ، فنظل نغمة الكلام مسطحة دون صعود أو هبوط ، أما الوقف عند « المفر » فالنغمة فيه هابطة لأنه وقف عند تمام معنى الاستفهام بغير الأداة ، أى الاستفهام بالظرف «(٦٨)» .

التنغيم - إذن - خاصية في أصوات كل اللغات ، وإن اختلفت لغة عن أخرى في طريقة تنظيمه وفي الاستفادة منه « ويمكن في هذا المقام تمييز مجموعتين من اللغات النغمية ton languages واللغات التنغيمية intonation وتتميز مجموعة اللغات النغمية باتباعها نظام من النغمات يستخدم على مستوى الكلمة بحيث يختلف المعنى المعجمي للكلمة نفسها باختلاف النغمات التي تنطق بها ، ومن أبرز الأمثلة عليها اللغة الصينية المشتركة ... »

أما اللغات التنغيمية ، ومن أمثلتها الانجليزية والروسية والعربية . فيعمل فيها التنغيم على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة «(٦٩)»

ومن الواضح أن دور التنغيم ونظامه في اللغة العربية - كما سبق - هو انجاز اللغويين المحدثين ، وأما عن القدماء فقد سبق أن قرأنا نص برجشتراسر الذى نفى فيه ادراكهم للقضية ، وإن كنا قد لاحظنا في نصوص الفلاسفة التى نسجت مناقشتها تحت مصطلح النبر وجود مصطلح النغم ، ونستطيع أيضا أن نجد لهم هنا أيضا النصوص التى ورد فيها مصطلح النغمة .

يرى الفارابى أن النغمة في الموسيقى هى الحرف من نوع الشعر «(٧٠)» ، وفي موضع آخر قال : « وأعنى بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التى يخيل كأنها ممتدة » «(٧١)» ، وابن

سينا يقول : « واعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكى إنما تكون من وجوه ثلاثة :
الحدة والثقل والنبات »^(٧٢) .

ويشرح بعض الباحثين المعاصرين استخدام الفلاسفة للمصطلح على أساس أن
« المقصود بالتنغيم أو النغم - كما نفهم من نصي ابن سينا وابن رشد ، هو تفاوت درجة
صوت الخطيب بحيث يصبح نطقه لبعض مقاطع القول أو الكلام أكثر حدة أو ثقلاً أو علواً
أو انخفاضاً »^(٧٣) ، غير أن هذا الفهم يأخذ بعداً واحداً من أبعاد المعنى ، لكى يقرب
الفهم القديم من الفهم الحديث ، بينما نجد الفهم القديم أكثر تشبهاً أو أقل دقة .

وعلى أية حال ، فإن فهم الفلاسفة للتنغيم لم يؤهلهم لإدراكه في الشعر العربي ، يقول
ابن رشد « وهذا الضرب من النغم هو ضروري في أوزان أشعار من سلف من الأمم
ما عدى (هكذا في الأصل) العرب ، فإن من سلف من الأمم كانوا يزنون أبياتهم بالنغم
والوقفات ، والعرب إنما ينزونها بالوقفات فقط »^(٧٤) .

وصحيح بالطبع - أن العروضيين العرب (أو علماء الوزن) لم يذكروا التنغيم ولكننا -
كما سبق القول - نظن أنهم أحسوا به إحساساً دقيقاً ، ونعتمد في ذلك على موقفهم من
القافية أو من الموقع الذي ترد فيه : الضرب ، والذي يتحدد في تأكيدهم على ضرورة
تكرارها بشكل مطلق وعلى ضرورة خلوها من أى عيب ، كما يؤكدون على ضرورة عدم
تداخلها مع أى قافية أخرى في نفس القصيدة كما سبق القول .

وتقدرنا أن هذا الاهتمام بالقافية الذي جعلهم يضعونها لها علماً خاصاً ، وجعل ابن
رشيق يعتبرها مركز القصيدة الذي عليه تبنى^(٧٥) ، راجع إلى حس - بالتنغيم وإن كان حساً
كلاسيكياً يحافظ على الوحدة والاتساق دون مراعاة أساسية لقيمة التنوع .

إن القافية - عند العروضيين - هي مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين
في البيت ، وعلى ذلك فإنها تكون « التزام حرف صامت وحرف لين منبورا أو ممدوداً في
أواخر الأبيات ، هذا أقل ما يكون في القافية ، وقد تزيد على ذلك بال التزام صرف صائت
آخر أو أكثر في كلمة القافية »^(٧٦) ومعنى ذلك أن القافية هي تنظيم لمجموعة العناصر
الإيقاعية التي رصدناها حتى الآن : لا بد من التزام وزني مقطعي محدد وصوت منبور محدد
وصامت محدد ونغمة واحدة محددة ، كل هذه العناصر لا بد أن تتكرر في نهاية كل بيت دون
السماح بأى تنوع (إلا في الصوت المنبور الذي هو الردف ، إذ يمكن أن يحدث تبادل
للردف بين الواو والياء ، ولكن هذا التبادل لا يؤثر في النبر الذي يظل باقياً في كل
النهايات) .

وإذا حدث أى تنويع فإننا بعد عيبا ، ومن أشهر عيوب القافية عند العروضيين عيب التضمين ، والتضمين هو « تعلق قافية البيت بصدر الذى يليه »^(٧٧) ، وكلما كان التعلق شديدا كان العيب أشد ، وتقديرنا أن حرص العروضيين على تعييب التضمين - بالذات - يعود إلى حرصهم على وحدة النغمة فى نهاية البيت ، لأن التعلق إنما يأتى نتيجة لتغير فى النمط النحوى للجملة ، مما يستتبع تغيير النغمة من المهبوط إلى الصعود ، أو الاستواء ، فلو كان البيت مستقل المعنى تقريرا فإن نغمته الأخيرة ستكون هابطة أما إذا ارتبط هذا البيت بالبيت الذى يليه لكونها معا جزأين فى جملة شرطية ، فإن نغمة البيت الأول ستحول إلى الاستواء . . وهكذا

إن أهمية القافية فى أنها تقع فى نهاية البيت أى فى الموقع الأساسى للتنظيم فى اللغة العربية - مما يؤثر تأثيرا حادا على إيقاع النهاية cadence والذى هو أهم موقع - إيقاعيا - فى البيت^(٨٧) ، ولأن العروضيين كانوا حريصين على أن يستقل كل بيت بمعناه ، لتحقيقا لنظريتهم فى الشعر ، واتساقا مع موقفهم الكلاسيكى ذى القوانين الصارمة ، فإنهم حرصوا على وحدة القافية ووحدة البيت دون أى تنازلات .

إن المفهوم الأساسى الذى حكم موقف العروضيين والنقاد العرب ، هو المفهوم الكلاسيكى : « التناسب » كما هو الحال عند قدامة بن جعفر وعند حازم القرطاجنى وهذا التناسب عند حازم - يتم بين « أقسام أساسية ، يصل ما بينها تلطف فى الانتقال من قسم إلى قسم ، وبحيث يتركب كل قسم من مجموعة من الفصول « تطول أو تقصر ، لكنها تتسلسل فى تدرج حتى يكتمل الغرض فيكتمل القسم ، ثم توصل وصل تخلص بالغرض التالى ، حتى تصل إلى الخاتمة ، وإذا كان القسم مساويا للغرض ، فإن الفصل يساوى الفكرة الجزئية . . . وتشبيه القصيدة بالعقد ، تشبيه يشى بالعلاقة بين الفصول ، بحيث يصبح لكل فصل استقلاله فى المعنى والمبنى كحبة العقد سواء بسواء يمكن أن تنفصل الحبة الواحدة عن النسق ، فلا تفقد كثيرا من خصائصها المستقلة »^(٧٩) .

وعلى هذا الأساس يرفض حازم « القصائد متصلة العبارة متصلة الأغراض ، بينما يعتبر المتصل الغرض المنفصل العبارة » أفضل القصائد^(٨١) ، أى أنه يرفض التضمين ، وهو فى ذلك متسق مع الفهم التراثى للشعر .

وحين بدأ الشعر العربى ونقده فى العصر الحديث يتخلصان من هذا المفهوم الكلاسيكى لوحدة البيت ، بدأت تظهر الفوائد الجملة والأهمية البالغة لهذا الموقع الأخير فى البيت الذى

كانت تحتله القافية في الشعر القديم ، والذي بدأ الشعر الحديث يشغله بقواف متنوعة أو يخليه من القوافي تماما .

ولقد ظهرت في العصر الحديث أهمية بعض النصوص القديمة التي عابها النقاد بسبب استخدامها للتضمين مثل قول الشاعر :

| | |
|-----------------------------|------------------------------|
| ولما قضينا من منى كل حاجة | ومسح بالأركان من هو ماسح |
| وشدت على هذب المطايا رحالنا | ولم يعرف الغادى الذى هو رائح |
| أخذنا باطراف الاحاديث بيننا | وسالت باعناق المطى الإباطح |

أو قول الشاعر :

| | |
|----------------------------|-----------------------------|
| وما وجد اعرابية قدلفت بها | صروف النوى من حيث لم تك ظنت |
| تمت احابب الرعاة وخيمة | بنجد فلم يقدر لها ما تمت |
| إذا ذكرت ماء العضة وطيه | وريح الصبا من نحو نجد أرئت |
| بأكثر منى لسوعة ، غير أننى | أطا من أحشائي على ما أجت |

ففى مثل هذه الأبيات تحقق لغاية جمالية أخرى - غير التناسب - هى غاية التوتر الذى ينتج عن الصراع فى نهايات الابيات ، وطرفا الصراع هما القافية والتعلق ، فالقافية بأهميتها المذكورة قبلا تسعى إلى تحديد نهاية البيت صوتيا ودلاليا ، والتضمين الذى هو تعلق بين جزئى جملة يعوق تحقق هذا السعى ، لأنه يربط البيتين - أو الأبيات ببعضها البعض ربطا دلاليا بحيث لا يستطيع القارئ ان يتوقف تماما عند القافية ، لأن التنغيم هنا ليس هابطا بل مستو ، وينتج عن هذا الصراع توتر وترقب للاكتمال والتحقق لدى القارئ ، وهذه فى حد ذاتها قيمة جمالية يتوق الفنان إلى تحقيقها كما أنها تحقيق لقيمة جمالية أخرى ، هى قيمة التنوع الذى يكسر ملل الوحدة المطلقة لنهايات الأبيات .

ومع شعر العصر الحديث : المقطعات والشعر الحر ، أصبح المجال واسعا للتنغيم ولايقاع النهاية كى يعطى تحقيقات فنية أعلى وأرقى ، فقد زاد اهتمام الشعر الحر باليقاع النهاية ، ويبدو هذا الاهتمام فى العديد من المظاهر مثل الإكثار من المقطع زائد الطول فى نهايات الابيات ، وهذا يؤدى إلى أن يكون المقطع الاخير فى البيت منبورا بالضرورة ، كذلك فهو يزيد من استخدام التضمين ، إلى الحد الذى تكتب فيه القصيدة كاملة - مدورة ، وكل هذا يزيد من فرص تحقيق التوتر الجمالى مع التنوع مما يجعل من موضع القافية

الذى كان قيدا ثقيلا على الشعراء ، موقعا مركزيا في إيقاع القصيدة لأنه مركز للصراعات التي تنتج قيدا جمالية عالية ، ومفتاحا للحن القصيدة^(٨١) يضيء تكويناته الصوتية المنتظمة في عناصر إيقاعية .

وعلى هذا الأساس ، نستطيع القول أن الشعر العربي القديم قد اعد تنظيم التنغيم ، تلك الامكانية الصوتية ، ليصبح عنصرا من عناصر الإيقاع ، وذلك تحت مظلة نظام آخر هو نظام القافية ، ثم يتغير نظام القافية لتصبح غير موحدة او مهملة ، ومع ذلك فإن أهمية التنغيم تظل كبيرة رغم أن طريقة تنظيمه (او إعادة تنظيمه) قد تغيرت مع العصر الحديث وبالذات مع الشعر الحر^(٨١) ، ولا شك أن هذا التغير يعتمد على فهم آخر للنظام سوف نبهته في الفقرة التالية .

٣ - وظيفة الإيقاع

المنطلق الأساسي لهد الدراسة هو أن لغة الشعر تعيد تنظيم اللغة العادية وإذا كنا اقتصرنا - فيما سبق - على المستوى الصوتي للغة باعتباره المكون الأساسي للإيقاع ؛ فإن هذا لا يعنى أن هذا القانون لا ينطبق على بقية المستويات اللغوية. إن إعادة النظام تشمل مستويات اللغة كافة : الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي ، بل أن بعض العناصر الإيقاعية - ذاتها - تمتد إلى المستوى الصرفي مثل المقاطع ، لأن المقاطع لا تعمل على مستوى كل صوت على حدة - وإن اعتمدت على خصائصه - وإنما على مستوى كل مجموعة من الأصوات في إطار وحدة هي المقطع ، وكذلك فإن التنظيم يعتمد على دراسة المستوى النحوي للغة ، لأنه يعتمد على نمط الجملة الذي يحدده صعودا أو هبوطا أو استواء ، أو بمعنى آخر ثمة علاقة بين نمط الجملة وبين التنغيم كلاهما يحدد الآخر . أما المستوى الدلالي ، فإن هذه الفقرة تحاول أن تدرس علاقته بالإيقاع من خلال تبيان وظيفة الإيقاع .

لقد ربطنا بين مفهوم «إعادة التنظيم» وبين «الإيقاع» على أساس أن إعادة تنظيم العناصر الصوتية في القصيدة يخلق تكرارا منتظما لها في الزمن ، أى أنه يخلق نظاما صوتيا جديدا أسميناه الإيقاع .

فالإيقاع إذن نظام مكون من العناصر الثلاثة التي ذكرناها ، والتي لا تستحق أن تعتبر عناصر إيقاعية إلا إذا توفرت فيها : «النظامية» ، ومن ثم يمكن اعتبارها أنظمة فرعية للنظام الأكبر : الإيقاع .

ونرانا هنا - في حاجة إلى تحديد دقيق لاستخدامنا لمصطلح «النظام» نظرا لأنه مصطلح

شائع ، ومتعدد المفاهيم ، ولعل أكثر المفاهيم شيوعاً وتأثيراً - في مجال الدراسات اللغوية والأدبية - مفهوم دى سوسير ، الذى يمكن اعتباره أساساً يقوم عليه لا مفهوم النظام في العديد من الدراسات المعاصرة بحسب ، بل يقوم عليه أيضاً مفهوم «البنية»^(٨٢) .

يقول دى سوسير : «ان اللغة تبرز نسقاً فريداً ينتج بكاملة عن ادغام لازواج تناقضية» ويوضح جان بياجيه هذا المفهوم - فيما بعد تحت اطار مصطلح البنية - ويفسره تفسيراً ينصب أساساً على الطبيعة الخاصة لتكون النظام أى ينصب بالتحديد على عبارة «ادغام لازواج تناقضية» والاصح ترجمتها تعارضات ثنائية ، فهذه التعارضات الثنائية التى هى أساس تكون النظام تحتم ما وصل إليه بياجيه من أنه «من شأن النسق ان يظل قائماً ويزداد ثراءً بفضل الدور الذى تقوم به تلك التحولات نفسها ؛ دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه»^(٨٣) وهذا يعنى أن تكون النظام من تعارضات ثنائية يجعل طبيعة العلاقة بين أطرافه علاقة «تعارض» ثابتة ، لا تسمح بصراع دينامى بين هذه الأطراف ، من ناحية ، ولا تسمح بأن يتأثر أى منها بالآخر أو يغير منه من ناحية أخرى ، كما أنها لا تسمح بأن ينتصر طرف منها على الآخر بأى حال ، وإذا حدثت تحولات لأحد هذه الأطراف ، فإن هذا لا يؤثر إلا في حدود النظام الذى يبقى بل يزداد ثراءً بفضل هذه التحولات ، ولما كان ممنوعاً - في ظل فهم بياجيه - أن يخرج طرف من أطراف النظام عليه أو يهيب بعناصر أخرى من خارجه ، فإن إمكانية التحول غير مطروحة ، ما دمت قد سجننا النظام (وبدأخله عناصره) وعزلناه بعيداً عن بقية النظم المحيطة به والتى هى - بالضرورة تؤثر فيه وتتلاقح معه وتتحرك معه ، هذا في الحياة ، أما في فهم بياجيه وشتراوس وسوسير والعديد من البنيويين ، فهذا غير معترف به ، لأنهم يعتمدون - في الغالب - على الفلاسفات اللا ارادية وخاصة فلسفة كيركيجورد ، الذى «اثار زويدة ضد الجدل ، ورفض حل المتناقضات ورفض التوسط»^(٨٤) . والذى يبدولديه الوجود لأية عملية تأليفية . فقد اعتقد هيجل أن العقل يقوم بعملية تأليفية بين طرفين متعارضين ، أما كيركيجورد فقد اتجه إلى ابقاء التقابل بين الطرفين وإلى المحافظة على ناحية التعارض بينهما ، فهو لم يرغب في الجمع بينهما في طرف ثالث ، فلا اعتقاده في عدم وجود عقل يجمع بين هذين الطرفين ، بقياً دون توفيق بينهما ومن ثم لا تكون هناك عملية تأليفية تجمع بين المتناهي واللامتناهى ، ويكون كل ما هناك التقاء بين هاتين الفكرتين غير المتوافقتين ، وهو التقاء يكشف عن عجز العقل الانسانى»^(٨٥)

وكما هو واضح ، فإن هذا الفهم تينافى معالفهم العلمى وحركة الحياه . ومن هنا يصبح ضرورياً البحث عن فهم آخر للنظام أو البنية .

يشير لوسيان جولدمان إلى أن لوكاتش قد حدد في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» مفهوما اسماء «البنية المتحركة الدالة» ، وهذا المفهوم يتحدد في أن «كل واقعة انسانية تظهر كبنية دالة تفهم عبر تحليل العلاقات القائمة بين العناصر التي تكونها (وهذه العناصر - على مستواها الخاص - بنات دالة من نفس النمط) ، وهي أيضا عنصر مؤسس لبنيات أخرى أوسع تحيط بها وتشملها . . . وعلى ذلك ، فإن دراسة أى واقعة إنسانية ، تبدو كعملية ذات وجهين متكاملين : فك لبنية قديمة ، وبناء جديد لبنية جديدة في طريقها إلى التكوين»^(٨٦) .

وترجع أهمية هذا المفهوم إلى قدرته على فهم الطبيعة الجدلية المتحركة للنظام والذي يبدو في العمل الفني «ككل معقد يتميز بالتوتر العلائقي ، والديناميكي بين المكونات التي تجمع معا بفعل وحدة الوظيفة الجمالية»^(٨٧) .

ورغم أن النظام بالضرورة اجتماع لعناصر متألّفة ومتكاملة فإن هذا التآلف والتكامل ليس إلا تآلفا لحظيا ومؤقتا ، لأن معناه غلبة لعناصر على أخرى ، وهذه الغلبة لا تدوم بل تتغير بفعل حركة العناصر نفسها - كل منها باتجاه - مع الآخر ، وضده في نفس الوقت . . ففى داخل النظام ليس هناك اتجاه واحد ، بل أكثر من اتجاه ، اتجاه يرسى أسس النظام ويدعمه ، (وذلك هو الاتجاه القوى طالما ظل النظام قائما) واتجاه آخر ينتهك هذا التدعيم ويسعى إلى فك البنية وتحطيمه»^(٨٨) .

إن جوهر النظام هو التناقض والصراع رغم الوحدة البادية عليه ، وعلى هذا الأساس ينبغي أن نفهم العمل الفني : «ككل قصيدة هي كيان على درجة عالية من التنظيم قائمة على مجموعة من المعايير المميزة ، ولكنها تسمح أيضا ببعض المناطق من الحرية النسبية ، ونستطيع أن ندرك في داخل مناطق الحرية هذه اتجاهات متميزة بدرجة أو بأخرى ، ومن ثم منتظمة احصائيا . . ولا تكون العلاقة بين الثوابت وهذه الاتجاهات مطلقة ابدا ، بل هي في حالة من التوتر الديناميكي ، الذي يمكن أن تنتج تاريخيا سلاسل من التحولات البنائية .

وفى داخل النظام الشعري نفسه توجد اتجاهات تحدد مساره البعيد . . . ان إعادة ترتيب الثوابت وعناصر التغير ، هي دائما خطوة جزئية على طريق بعض التجديدات العظيمة»^(٨٩) .

ولعل خير مثال يوضح صحة هذه المقولة ، ما حدث بشأن القافية في الشعر العربي ، فقد بدأت في شكل أسجاع ثم أحكمت قوانينها مع الشعر الجاهلي ، واستمرت القوانين العروضية هي القوة الحاكمة في القصيدة ، ولكن هذا لم يمنع بعض محاولات الخروج على هذا النظام المحكم وهي محاولات تبثت في أشكال مختلفة مثل المزودج ، المربع ، الموشح ،

الازجال . . الخ ، وتواصلت هذه المحاولات في العصر الحديث في دعاوى الشعر المرسل والمقطعات - وهذه كلها كانت عناصر انتهاك لنظام القافية . . وظلت ضعيفة لفترة طويلة بسبب الظروف الاجتماعية (النظم المحيطة بها) حتى استطاعت أن تقوى أخيرا ، وتقيم نظاما بديلا هو نظام (أو نظم) القافية في الشعر الحر . . ثم ما لبث هذا النظام أن دخل صراعا جديدا مع عناصر انتهاكه التي تبدت أخيرا في أشكال القصيدة المدورة وقصيدة النثر . . . الخ .

وإذا كان هذا المثال واضحا لأنه مثال على ظاهرة عامة ، فإن أمثلة الصراع قائمة في كل عمل فني ، سواء قبل أن يبدع أو أثناء ابداعه أو بعد ابداعه .

يقول برك «ان بيت الشعر ليس الا نتيجة الصراع بين اللامعنى والدلالة اليومية»^(٩٠) وهذا القول يلخص جيدا مجموعة الصراعات التي يمر بها الشاعر قبل وثناء عملية الإبداع ، هذه الصراعات التي تقوم بين الشاعر وواقعه الذي يعيش فيه ، ومنه يستقى تجاربه ، ويرفضه ويسعى إلى تغييره ، عبر رؤية أو موقف ، يتحدد نتيجة مجموعة من الصراعات ، منذ نشأته ومع وضعه الطبقي^(٩١) ، ثم الصراع مع مجمل التقاليد الشعرية التي سبقتها وتعاصره والتي تعتبر ضرورة لا بد أن يتحرر منها لكي يحقق رؤيته الخاصة عبر تقليد جديد ، ثم الصراع مع اللغة اليومية والعادية التي يعيشها ويتعامل معها ولكنها لا تصلح بذاتها لكي تحمل تجربته . . . وأخيرا صراعه مع اقتناص التجربة الفنية التي لا بد أن تتمتع بالصدق والعمق ، كل هذه الصراعات تتبلور وتتحدد في إطار ضيق جداً ساعة الإبداع ، يعبر عنه ماياكوفسكى بقوله :

«إنني أسير وذراعي مرفوعتان وأنا أتمتم هدهود ، لا أكاد انطق بشيء ، وأحيانا أقصر من خطواتي لكيلا اقلق التمتمة ، وأحيانا أخرى أسرع في الزجاجة بسرعة أكبر وبمفرد نسبة وقع أقدامي ، وهكذا يتضح الوزن ويتخذ لنفسه شكلا ، على أن الوزن أساس كل عمل شعري وهو الذي يعبره من أوله لآخره كالشعاع . . . وشيئا فشيئا يبدأ الشاعر في استخراج هذا الشعاع من الكلمات»^(٩٢) .

وحين تكتب القصيدة يكون الشاعر قد عرف التجربة وهو يخلقها وتكون ملامحها قد تحددت عبر الأبنية المختلفة التي ركبها في نظام معقد هو القصيدة ، والوزن (أو النظام الايقاعي) فيما يقول ماياكوفسكى قائد العملية الإبداعية ، وحين الانتهاء منها يظل أيضا هو القائد أمام الدارس والمتلقى .

يستطيع الدارس أن يدرك الآليات التي استخدمها الشاعر في الإبداع . . يستطيع أن

يدرك إلى أى مدى تجاوز الشاعر مجمل الصراعات السابقة لعملية الإبداع والمتزامنة معها وكيف استطاع الشاعر أن يخوض الصراع بين مستويات البناء المختلفة في القصيدة : اللغة والمجاز والإيقاع والمضمون ، أما مهمة الإيقاع فهي أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقد : في كل عنصر إيقاعي صراع داخلي بين عناصر الثبات ، وعناصر الانتهاك في المقاطع والنبر والتنغيم ، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر وتداخل وتوتر هو الذى يكون نظام الإيقاع ، وفي داخل النظام الإيقاعي نفسه صراع آخر بين عناصر الثبات التى غالبا ما تكون تقليدية ، وبين عناصر الانتهاك أو الحرية التى يفرضها الشاعر محققا حريته الخاصة .

وفي النهاية يبدو الإيقاع أمام القارئ شيئا ماديا محسوسا يعلن له أن الذى أمامه قصيدة من الشعر ، وأنه - الإيقاع - هو الذى نظم هذا الفيض من الأصوات والمعاني وقاد الشاعر وقصيدته إليه^(٩٣) ، وأنه يستطيع أن يعطيه معنى مختلفا عن المعنى الذى يلقيه فى النثر : معنى أكثر كثافة ، وأكثر عمقا وأكثر امتثالا^(٩٤) ، وأكثر كسفا عن الأعماق البعيدة للإنسان .

كل هذه الدلالات تبدو للقارئ بمجرد أن يلقي نصا إيقاعيا ، وهو فى ذلك معتمد على تراثه بالطبع ، ولذلك فإن الإيقاع هنا إشارة أو علامة (sign) والعلامة شىء مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه أو كما قال (إكو) هى نص يغطى نصا آخر . . . ويعترف الجميع بمفهوم للعلامة باعتبارها شيئا ماديا يظهر شيئا آخر ذهنيا^(٩٥) ، وكذلك الإيقاع فهو محسوس بالأذن والعين يشير إلى معان مخفية لم تكن لتظهر لولاه ، بهذا المعنى فإن ثمة تشابها بين الإيقاع والمجاز فى الشعر فكلاهما يخيّل كما أشار النقاد والفلاسفة العرب القدماء اعتمادا على أرسطو^(٩٦) وكما يقول جروس «أن وظيفة العروض أن يخيّل العملية الإنسانية فى حركتها فى الزمن على نحو غنى ومعقد»^(٩٧) ، بل إن أرنولد ستاين يذهب إلى أن البناء الوزنى ، لا يشبه الاستعارة فحسب بل أنه (مفتاح الاستعارة)^(٩٨) ويرى الشكليون الروس أن الإيقاع مثله مثل الصور images يقصد به الكشف عن النمط التحتى للحقيقة العليا^(٩٩) أى غور المعنى الكامن .

وعلى هذا فإن الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة فى القصيدة ، أنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة ، وقد يؤكد المعنى وي طرح معانى وتفسيرات وظلالا للمعنى ، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللايحاء بالصراع داخل بنية القصيدة^(١٠٠) .

الإيقاع إذن لا يحاكى أو يضيف فقط ، بل إنه يصارع المعنى أيضا ويكشف الصراع

داخل بنية القصيدة ، ولم يكن الإيقاع ليستطيع أن يقوم بهذا الدور ، لو كان مجرد إشارة بسيطة ذات دلالة وحيدة ومتفق عليها كإشارة المرور .

الإيقاع ليس إشارة بسيطة ، بل هو نظام إشارى مركب ومعقد ، مكون من العديد من الإشارات ، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشارى مكون من إشارات هي مفرداته ، ونتيجة لذلك فإن الدلالات التي يعطيها الإيقاع ليست بسيطة ، ولا متفقا عليها ، إن الإشارات الشعرية إشارات ايقونية iconic أو تصويرية أى أنها متعددة الدلالات ، مكثفة المعانى من ناحية ولا تؤدي معانيها بشكل مباشر من ناحية أخرى ، وذلك «لأنها لا تنقسم بسهولة إلى شكل ومضمون كما تنقسم العلامة في اللغة الطبيعية» (١٠١) . . . إنها بناء رمزي مثل الإستعارة» (١٠٢) .

هل معنى ذلك أن الإيقاع «يروحى» بمعان متعددة أو بظلال للمعنى كما تعتمد الدراسات ذات الاتجاه المثلثي ؟ الحقيقة أن علوم المعلومات والإشارات والاتصال قد وفرت قدرا عاليا من العلمية في أدوات قياس الدلالة اللغوية . يقول سول سابورتا : «إن اللغة يمكنها أن تحقق الغرض الجمالى معتمدة على الوظيفة التواصلية التي هي جزء من تعريفها» (١٠٣) ، ومثل هذه العبارة تنفي الاجتهادات السابقة الخاصة بالوظيفة الابداعية للغة الشعر ، وبتراجع الوظيفة التواصلية على حد قول ياكوبسون ، إن اللغة الشعرية ، التي هي تنظيم جديد للغة العادية ، بتركيبها المعقد من نظم مختلفة إيقاعية ومجازية تحمل قدرا من الاعلام information (بالمعنى الواسع) تتجاوز إلى حد كبير القدر الذى تحمله اللغة العادية ، ذلك أن تدخل أكثر من نظام في اللغة الشعرية يعطيها هذه الامكانيات .

إن كل نظام إشارى يحمل قدرا من الاعلام يمكن قياسه ، فإذا أضيفت مجموعة من النظم الإشارية إلى بعضها البعض تضاعف كم الاعلام ، لا بمقدار تضاعف هذه النظم فحسب بل بمقدار يتجاوز كم اعلام تلك النظم مجتمعة ، لأن هذه النظم جميعا - حين تكون نظاما اشاريا كبيرا - تعطى حاصلا مختلفا كميا ، وكيفيا أيضا بفضل التفاعل بين هذه النظم الفرعية . .

والنظام الإيقاعى أكثر النظم الإشارية في القصيدة تعقيدا ، وهو يحمل كما من الاعلام سبق أن ذكرنا بعض ملاحظه في الفقرات السابقة ، غير أن هذا الكم ينمو ويتخذ اشكالا مختلفة إذا ما تذكرنا أنه يضاف إليه حصيلة التداخل والصراع بين عناصر الإيقاع هذا الصراع الذى يؤدي قيمة جمالية أساسية في عصرنا الحديث ، بل في علم الجمال بصفة عامة : كم متوتر (جمالى) من المعانى .

«إن القصائد الرديئة هي القصائد التي لا تحمل اعلاما او تحمله بكميات غير كافية ،

والإعلام يتحقق فقط حينها لا يمكن تخمين النص مسبقا ، ان العلاقة (شاعر/قارىء) علاقة توتر وصراع دائما ، وكلما كان الصراع حادا ، كلما كسب القارىء من نضاله . . ومن هنا نستنتج أن القصائد الجيدة ، تلك القصائد التى تحمل إعلاما شعريا هى القصائد التى تكون كل العناصر فيها متوقعة وغير متوقعة فى آن واحد^(١٠٤) .

و «العلاقة المميزة للشعر - إذن - كما يقول « فريد » لا تكون فى غياب المعنى بل تكون فى تعدد المعانى»^(١٠٥) .

إن قانون الصراع فى بنية الإيقاع الشعري هو الذى يزيد كم المعلومات الشعرية ويزيد قيمة التوتر التى هى أساس الشعر ، والوعى بهذا القانون يمكن الشاعر أن يكشف للنفس عن كل ما هو جوهري وعظيم سام وجليل وحقيقى « كما يقول هيجل ولكن الهدف لا يتحقق عن طريق السعى إلى أن يكون العمل الفنى تصالحا للاضداد كما يقول هيجل نفسه ، ولكن عن طريق « تشكل المادة الواعى وعن طريق ظهور التناقضات ثم حلها كما يقول لينين»^(١٠٦) .

وهكذا يساعد الإيقاع الشعر على تحقيق وظيفته فى الامتاع والمعرفة والتغير لا بالنسبة للأفراد فقط ، بل بالنسبة للمتلقين جميعا أى بالنسبة للمجتمع .

أن الإيقاع بتنظيمه إنما يعكس الظروف الاجتماعية التى يتخلق فيها ، لأن الإشارات لا تنفصل اطلاقا عن الوضع الاجتماعى التى هى جزء منه كما هو الأمر بالنسبة للغة^(١٠٧) وهذا يعنى أن الإشارة الفنية الجيدة هى التى تكشف عن النمط فى اللحظة التاريخية ، وتكشف فى نفس الوقت ، إمكانيات التفجر والتفلى - فى هذه اللحظة - نحو إيقاع المستقبل على كل المستويات الفنية والاجتماعية .

الهوامش:

- (١) راجع محمود الحفنى : الموسيقى النظرية ، رابطة الاصلاح الاجتماعى ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٩ .
(٢) راجع James Reves: Understanding poetry, Heineman, London. 1955. p., 127.
Boulton, the Anatomy of poetry, Routledge, and Kegan. paul Ltd, London. 1953.
- (٣) جورج طومسون : دراسات ماركسية فى الشعر والرواية ، ترجمة د . ميشال سليمان ط ١ دار العلم ، بيروت ١٩٧٤ .
- (٤) مصطلح التغيير هو إنجاز الفلاسفة المسلمين ، فهو عند ابن سينا « ألا يستعمل (القول) كما يوجه المعنى فقط ، بل ان يستعير ، ويبدل ، ويشبه» (الخطابه ، الجزء الثامن من المنطق ، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، المطبعة الاميرية ، القاهرة ١٩٥٤ ص ٢٢) وهو عند ابن رشد «اخراج القول غير مخرج العادة» (تلخيص الخطابة تحقيق وشرح الدكتور محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ ص ٥٣١ - ٥٤١) وراجع بشأن هذا المصطلح : الفت الروى : نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٣ ص ٢٤٢ - ٢٤٨ .
- (٥) الانحراف مصطلح من إنتاج الأسلوبين - فى الغالب ، وقد استخدمه Jean Cohen, structure du langage poetique, Flammarion paris 1966 p. 75, p. 96.
وهو مستخدم أيضا فى دراسات عربية عديدة ، راجع عبد الحكيم راضى : نظرية اللغة فى النقد العربى مكتبة الخانجي بمصر ١٩٨٠ الفصل الثانى ومواضع أخرى
- والمصطلح ترجمة للمصطلح الإنجليزى Ecart والفرنسى Deviation والبعض يترجمه «الانزياح» ..
(راجع عبد السلام المسدى : الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب : تونس ١٩٧٧ ص ٢١)
- (٦) مصطلح النظام كثير الاستخدام ، وأما مصطلح فك الآلية فهو إنجاز الشكّلين الروس راجع :
Erlich, V. : Russian Formalism, History, Doctrine, Mautons Co., paris, The Huge 1955. P. 183-185.
- (٧) تغريد السيد عنبر (دكتوره) : دراسات صوتية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة جـ ١ سنة ١٩٨٠ ص ١٦ ، ١٧ ، وراجع أيضا تمام حسان (دكتور) : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ص ٣٤ .

- (٨) راجع عبد الرحمن أيوب : (دكتور) أصوات اللغة ط ٢ مطبعة الكيلاني بالقاهرة ، سنة ١٩٦٨ ص ١٣٧ .
- (٩) راجع أحمد ختار عمر (دكتور) : دراسة الصوت اللغوي ط ١ عالم الكتب القاهرة ، ١٩٧٦ ص ٩١ - ٩٢ .
- (١٠) راجع عبد الرحمن أيوب المرجع السابق في الصفحات ٩٥ - ١٥٦ ، وأيضا سعد مصلوح : دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٠ صفحات ٣٨ ، ٣٩ ، ٢٦٧ ، ٢٧٢ .
- (إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، نهضة مصر ، ط ٢ ١٩٥٠ ص ٦ - ٨ ومحمود السمران : علم اللغة العام ، مقدمة للقارئ العربي ، دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٢ ط ١ ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .
- (١١) راجع إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، مرجع سابق ص ٨٧ - ٩٢ وأيضا زبيدة طالب : البحث الصوتي عند ابن جني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ١٩٧٩ ص ٨٦ .
- (١٢) Derek, Attridge, The Rhythms of English Poetry, Longman, New York, 1982. pp. 76-77.
- (١٣) راجع محمد مندور (دكتور) : في الميزان الجديد نهضة مصر ، القاهرة د ت ص ٢١٤ .
- (١٤) راجع إيرليخ ، مرجع سابق ص ١٨٨ ، وأيضا . Jakobson, "Linguistics and poetics" in style in Language, Ed. by Thomas seboek M.I.T. U.S.A. 1978, p. 360.
- (١٥) راجع Lanz, The physical Basis of Rime, Stanford University press, 1931, pp. 204-205.
- وراجع أيضا شكرى عياد (دكتور) موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ط ١ ١٩٦٨ ص ٤٥ - ٤٦ .
- (١٦) راجع مثلا Chatman, S. Atheory of Meter. Moutan& Co. London 1963. P. 30 .
- (١٧) عبد الرحمن أيوب ص ١٤٨ وهو يرى أنه لا علاقة بين طول المقطع وطول الصوت لأن طول المقطع يعتمد على عدد الأصوات التي تكون المقطع مهما استغرق النطق بها من زمن قصير أو طويل ، ونظن أن هذا الرأي فيه خلاف ، حيث أن المقطع يتكون من أصوات بكمياتها وأن كميته تتحدد من جملة كميات الأصوات المكونة له وهذا يتضح في تقسيم المقاطع إلى قصير وطويل وزائد الطول حسب الأصوات المكونة لها .
- (١٨) راجع عن نظام المقاطع في العربية : إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٩٧ .
- محمود فهمي حجازي : المدخل إلى علم اللغة ، دار نشر الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ٥٣
- عبد الرحمن أيوب : المرجع السابق ص ١٤٠ وما بعدها .
- (١٩) عبد الرحمن أيوب : نفس المرجع والصفحة .
- (٢٠) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحسان حسن عبد الله مطبعة الخانجي ، القاهرة سنة ١٩٧٧ ص ١٨ .
- (٢١) كاتينو : دراسات في اللسانيات العربية ص ١٩٨ نقلا عن : محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس سنة ١٩٨١ ص ٣٤ .

وراجع عن المقاطع الشائعة في العربية ببعض التفصيل إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٩٧ - ١٠٢ .

(٢٢) راجع تمام حسان مرجع سابق ص ٧١

(٢٣) كنا قد اعتمدنا على هذا الاحساس في كتابنا موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو واعتبرنا أن حروف المد عنصر ابطاء للإيقاع، وإن الزخافات عنصر اسراع له - في الغالب - تقوم بدور هام في تنويع النمط الوزني المطلق والمجرد ، ونرانا هنا لا نحتاج إلى ذلك كثيراً ما دامت المقاطع معياراً أكثر دقة في قياس السرعة والبطء كما سيتضح فيما بعد .

(٢٤) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، الانجلو المصرية ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٦٥ ، ص ١٤٩

(٢٥) The Enceylopaedia of islam, New Edition, Leiden- London copyright 1966, pp. 661-677.

مادة عروض

(٢٦) محمد مندور . في الميزان الجديد ص ٢٤٠ .

(٢٧) كمال أبو ديب ، في البنية الايقاعية للشعر العربي . دار العلم للملايين ، بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٧٤

(٢٨) يقول في موسيقى الشعر العربي : « أن القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الانجليزي والألماني قول ليس له - حتى الآن ما يستند من نتائج البحث اللغوي ، ولعل وصف جمهور المشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي ، أن يكون أدنى إلى الصواب ، على أننا إذ نفى كون اللغة العربية لغة نبرية ، أو كون عروضها عروضاً نبرياً ، لا نغني أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له في العروض العربي » ص ٤٥ .

(٢٩) Attridge, The Rhythms of English Poetry, Ibid. P. 31

(٣٠) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، مرجع سابق ص ١٩٠

(٣١) المرجع السابق ص ١٨٨ ومثال للغات الاولى الصينية والانجليزية ، وللنوع الثاني الفرنسية ، ويسمى النبر في الحالة الاولى فونياً ثانوياً أو فوق تركيبي .

راجع كمال بشر ص ١٦١ - ٢٦٢ ، وسعد مصلوح ص ١٨٠ .

(٣٢) برجشتراسر ، التطور النحوي للغة العربية ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨١ ص ٤٦ ، وراجع في هذا المجال أيضاً نص كاتينوف في كتابه « دروس في علم اصوات العربية » ترجمة صالح القرمادي ، الجامعة التونسية ، تونس ١٩٦٦ ، ص ١٩٤ ١٩٥ .

ونصوص أخرى كثيرة في دراسة في دراسة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني في مجلة الفكر العربي بيروت عدد ٢٦ مارس ١٩٨٢ ، وفي هذه الدراسة محاولة غير ناجحة لاستنتاج نص لابن جني يهدف إيجاد مفاهيم النبر والتنظيم .

(٣٣) الفارابي : الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربي القاهرة دت ، ص ١١٧٣ ، ويعلق المحقق على هذا النص بقوله ان النبرات هي الهزات التي تميل إلى الياء .

(٣٤) ابن سينا : الخطابة مرجع سابق ص ١٩٨ ، ٢٢٣ .

(٣٥) ابن رشد ، تلخيص الخطابة : مرجع سابق ص ٥٩٤ .

(٣٦) ابن منظور : لسان العرب ط بولاق ، ج ٧ ص ٣٩ .

(٣٧) ابن رشد : تلخيص الخطابة ص ٥٩٤ .

(٣٨) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ط ١ ١٩٧٦ ، ص ٢١٠ - ٣١١ .

- (٣٩ ، ٤٠) في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص ٢٩٧ - ٢٩٨ .
- (٤١) نفس المرجع ص ٣٠٨ .
- (٤٢) د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٤٩ - ٥٠ وراجع حول هذه الفكرة أيضا جويار ، المرجع المشار إليه سابقا ص ١٦١ من المخطوطة ، وجان كاتينو : دروس في علم الأصوات العربية ، مرجع سابق ص ١٩٤ - ١٩٥ .
- (٤٣) الأصوات اللغوية ، مرجع سابق ، راجع ص ١٠٦ عن قواعد النبر .
- (٤٤) من هؤلاء الدكتور كمال بشر ، في رسالة خاصة ، تعليقا على مسودة هذا البحث
- (٤٥) صفحات ٣٠٢ ، ٣٠٣ ولابد من الإشارة إلى أن الدكتور شكرى عياد يوافق على هذه القواعد (راجع ٤٣ من موسيقى الشعر العربي) .
- (٤٦) بحث الدكتور تمام حسان مناهج البحث في اللغة ط ١ ص ١٦١ - ١٦٢ وسلمان العاني Arabic phonology, Indiana university, Mounon, 1970, p. 8
- نقلا عن أحمد مختار عمر ص ١٢٠٨ - ٣٠٩ .
- (٤٧) الرمز الدولي للنبر القوي هو خط رأسى قصير فوق أول حروف المقطع المنبر .
- (٤٨) راجع الأصوات اللغوية ص ١٠٥ ، وموسيقى الشعر ط ١ ص ١٦٥ .
- (٤٩) نقلا عن شكرى عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٦٨ - ٦٩ حيث تعرض النظرية وتناقش .
- (٥٠) المرجع السابق ، نفس الصفحات ، أما فكرة أزمنة الأوزان فهي انجاز الاستاذ محمد حبيب استاذ العروض الموسيقى بمعهد الموسيقى العربية .
- (٥١) راجع تفصيل هذه القضية في كتاب Chatman مرجع سابق ص ١٨٧ وما بعدها .
- (٥٢) راجع مقالة Around في دائرة المعارف الإسلامية مرجع سابق ص ٦٧٧ - ٦٦٧ .
- وراجع محمد مندور : في الميزان الجديد ص ٢٤٠ ، حيث يعتمد هذه القواعد فينبر الوند المجموع أساسا ، ويرى أن عودة هذا النبر هي التي تكون إيقاع .
- (٥٣) قابل ، المرجع السابق ص ٦٧٤ .
- (٥٤) تدخل على الوند المجموع - مثلا - العلل الآتية : الترفيل والبتر ، والحذف والصلم ، وزحاف الطى إذا كان الوند المجموع آخر جزء كما في البسيط والرجز وزحاف الخزل كما في الكامل ، والحجن كما في الرمل والخفيف والحجب ، راجع حاشية السيد الدمهورى على الكافى ، مكتبة السيد محمد عبد الواحد الطوبى بمصر ١٣٧٢ هـ ص ٩٦ . وراجع القسم الأول من الكتاب .
- (٥٥) في البنية الإيقاعية ، سابق ص ٤١٨ .
- (٥٦) المرجع السابق ص ٣١٢ .
- (٥٧) في هذين الفصلين - اللذين كتبنا في فترة زمنية سابقة للفترة التى كتب فيها معظم فصول الكتاب ، يعتمد أبو ديب الأساس الكمى لإيقاع الشعر العربى وبدأ من الفصل الرابع ، يتراجع عن هذا الأساس ، لصالح الأساس النبرى .
- (٥٨) نفسه ص ٣٠٧ ، والعبارة الأخيرة غير دقيقة التركيب والدلالة ، وفهمنا منها أنها تعنى أن اللغز العربية - بالذات - يمكن فيها تحديد النبر الشعري على الوزن النظرى مسبقا .
- (٥٩) نفسه ص ٣٠٩ ، وهو يخصص حديثه هنا عن الكلمات التى تتكون من النوى (-٥) (-٥-٥) (-٥-٥-٥) والغريب أن هذه الكلمات بالذات ، هى التى سبق له أن رفض إعطاءها نبرا محمدا إلا إذا دخلت فى السياق !!
- (٦٠) نفسه ، ص ٣١٢ .

- (٦١) نفسه ص ٣١٦ .
- (٦٢) يعرف الكاتب نفسه النبر البنيوي (ص ٣١٠ من كتابه) بأنه ولا يغير طبيعة النبر الانعزالي ، أى حين يحدث ، فالكلمة تحتفظ بنبرها الانعزالي في الموضع نفسه أى على المقطع نفسه ، ويأتى النبر البنيوي ليؤكد هذا النبر ثم يوسع مجال التأكيد ليشمل الكلمة كلها وعلى هذا التعريف ، يكون النبر البنيوي مساويا لما يسميه أنيس «نبر الجملة» (ص ١٠٨ الأصوات اللغوية) فهو يؤكد النبر الواقع فعلا ولكنه لا يزيد الكلمة نبرات ، بحكم دورها البنيوي كما فعل أبو ديب هنا .
- (٦٣) في البنية الإيقاعية ص ٤٠٠ .
- (٦٤) راجع نقدهما لاسن عمل الخليل في أكثر من موضع من كتابيهما .
- (٦٥) راجع حول هذه النظرية شكرى عياد ص ٨٦ وكمال أبو ديب ص ٣٥٨ وما بعدها والنظرية في الأصل إنجاز الشكلين الروس وخاصة عند توماشيفسكى Tomachevski راجع مقالته Sur le vers في كتاب Theorie de la Litterature, Textes des formalistes russes, presentes et traduits par Tzvelan Todorov, Seuil-paris 1965, p. 156.
- (٦٦) موسيقى الشعر ص ١٦٤
- (٦٧) راجع ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٠ وأيضا مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى ص ١٩٤ ، ومن المهم أن نلاحظ أن التنعيم له علاقة أيضا بالجهر لأنه ينتج عن اهتزاز الوترين الصوتيين .
- (٦٨) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٣٠ ، وراجع أيضا كمال بشر الأصوات ص ١٨٩ ، وفاطمة عجوب : علم اللغة ودراسة الأدب ، مجلة الثقافة ، القاهرة مايو ١٩٧٦ ص ٩ وأيضا شاتمان ، نظرية الوزن ، مرجع سابق ص ٧١-٧٢
- (٦٩) سعد مصلوح : دراسة السمع والكلام ص ٢٥٨-٢٥٩ .
- (٧٠) الفارابي : الموسيقى الكبير ص ٢١٤ ، وفي نص المحقق .
- (٧١) ابن سينا : الخطابة ص ١٩٦ .
- (٧٢) الفت الروي : نظرية الشعر ص ٢٤٥-٢٤٨
- (٧٣) ابن رشد : تلخيص الخطابة ص ٥٢٦-٥٢٧ .
- (٧٤) راجع يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب سنة ١٩٧٢ ص ١٩٥-١٩٦ .
- (٧٥) شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ٩٦ .
- (٧٦) أنظر الشيخ محمد بن على الصبان : شرح على منظومته في علم العروض ، المطبعة الوهية بمصر ١٣٨٨ هـ ص ٧٥ ، وابن رشيق العملة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، لتحقيق محى محمد الدين عبد الحميد المكتبة التجارية بمصر ط ٢ ، ١٩٥٥ ج ١ ص ١٧١ .
- (٧٧) لانز : الأسس الفيزيائية للقافية ، مرجع سابق ص ٤٩-٥٠ ، ١٣٨ .
- (٧٨) راجع جابر عصفور (دكتور) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقلى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨ ص ٩٩ .
- (٧٩) راجع حسين نصار (دكتور) القافية في العروض والادب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ ص ١١٤ .
- (٨٠) راجع بشأن أهمية القافية :
- Lotman, Analysis of poetic text. trans. by Johnson, copyright by Ardis/ Arbor, U.S.A. 1970, p. 48.
- Weirather, The language of prosody, in language and style vol. Viii, No. 2, 1980, p. 141.

جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ترجمة سامى الدروبي ، دار اليقظة العربية بيروت ط ٢ ، ١٩٦٥ ص ٢٠٢ وما بعدها .

شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٠٩ - ١١٠ .

محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٤٦ .

(٨١) راجع دراستنا عن «التضمين في العروض والشعر العربي» بمجلة فصول ، القاهرة سبتمبر ١٩٨٨ .

(٨٢) نقلا عن : جان كوزينيه : البنيوية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العددان ٦ ، ٧ سنة ١٩٨٠ ص ٤٦ .

(٨٣) نقلا عن : زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦ ص ٤٨ وراجع عن مفاهيم البنية :

Lane, Introduction to structuralism, Basic Books, inc. publ., New-York 1970, p. 19.

(٨٤) راجع : حسن حنفي (دكتور) : هيجل والفكر المعاصر ، مجلة الفكر المعاصر ٦٧ سبتمبر ١٩٧٠ ص ٣١ - ٣٢ .

(٨٥) جال فال : طريق الفيلسوف ترجمة أحمد حمدي محمود ، مراجعة د . أبو العلا عفيفي ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٦٧ ، الألف كتاب ٦٣٧ ص ٥٢٠ ٥٢١ .

(٨٦) راجع ملحق الطبعة الفرنسية لكتاب لوكانش «نظرية الرواية» طبعة جونتير ١٩٦٣ ص ١٥٧ - ١٥٨ وراجع عن مصطلح البنية عند ماركس كتاب لوفيفر :

L'ideologic structuraliste, ed. Anthoospos, paris 1971, p. 173.

(٨٧) النص لتينا نوف (عضو جماعة براغ) نقلا عن :

Irlch, Russian Formalism, pp. 170-171.

Lotman, Analysis of poetic Text, pp. 46-61.

(٨٨)

وراجع أيضا تينا نوف : مشكلة لغة الشعر ، الشعر نفسه - باريس ١٩٧٧ ، ص ٧٧ .
وراجع أيضا :

W. Rewar, "chbernetics and poetics: The Semiotic information of poetry"

in semiotica, 25. 1979, pp. 293-301.

Stankiewicz, "Linguistics and the study of poetic Language", in style and Language, (٨٩) ibid, p. 80.

C. Srike, "Contributions to the study of verse Language" in Reading in Russian, ed. by (٩٠)

I. Matezka. R.I.T., copyright, 1971, pp. 150-151.

(٩١) راجع عبد المحسن طه بدر : الروائي والأرض ط ١ الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٦٨ المقدمة .

(٩٢) نقلا عن ستوليتز : النقد الفني ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ٩٧٤ ص ١٠٠ .

Chapiro, prosody Handbook, Horpor & Low publ. New York 1965, p. 2. (٩٣)

Erlch, (Translation), Russian formalist criticism, copyright, Nebraska : راجع أيضا

University press, U. S. A. 1965, p. Xiii.

(٩٤) Frye, The Rhythm of frequency, in H. Gross The structure of Verse, Facett publi. inc. 1966, p. 175.

(٩٥) راجع حول مفهوم العلامة :
أمنية رشيد (د .) السيميوطيقا مفاهيم وإبعاد ، مجلة فصول العدد الثالث ، أبريل ١٩٨١ ص ٤٦ - ٤٧ .

وأيضا : Bakhtine, le marxisme Et la philosophie du Langage, pref. jakobson, ed. Minuit, paris 1971, p. 8.

(٩٦) راجع الفث الروبي : نظرية الشعر ، الفصل الثالث .
M. Gross, sound and Form in modern poetry, An Arbor paperback, (٩٧)
U.S.A., 1973, p. 14

(٩٨) A. stein, "Meter and Meaning," in gross, The structure of Verse, ibid., pp. 194-196.

(٩٩) إيرلخ : الشكلية الروسية : مرجع سابق ص ١٩٤ .
(١٠٠) أرنولد ستاين : الوزن والمعنى ، مرجع سابق ص ١٩٤ - ١٩٦ .
(١٠١) Y. Lotman, in structure du texte artistique, gallimard, paris 1975, p. 31.

نقلا عن أمينة رشيد ، مرجع سابق ص ٤٨ .
(١٠٢) هارفي جروس : الصوت والشكل في الشعر الحديث ، مرجع سابق ص ٤
(١٠٣) S. saporta, The Application of linguistics to the study of poetic language, in style in language, ibid., p. 83.

(١٠٤) لوتمان : تحليل النص الشعري ، مرجع سابق ص ١٢٧ - ١٢٨ ، ١٣٢ .
وراجع أيضا : ستانكفيتش ، مرجع سابق ص ٨١ .
(١٠٥) إيرلخ ص ١٥٨ .
(١٠٦) راجع الجمال في تفسيره الماركسي ، مجموعة من العلماء السوفيت - ترجمة يوسف الحلاق ، دمشق ١٩٦٨ ص ١٤٣ - ١٥٧ .
(١٠٧) باختين : الماركسية وفلسفة اللغة ص ٦٣ ، ٩٦ .

نماذج تطبيقية



١ - لاني غريب لبدر شاكر السياب

بدر شاكر السياب (١٩٢٦ - ٢٩٦٤) واحد من أهم الشعراء العراقيين والعرب المعاصرين ، قاله ترجع قيادة المرحلة الناصجة من مراحل الشعر الحر ، فقد استطاع بحسه الإيقاعي العالي ، وبطاقته الفنية المتفجرة ، ووعيه الحاد بهموم وطنه أن يقدم نموذجاً شعرياً يغري بالاحتذاء ، أولنقل أنه قدم النموذج الشعري الذي استطاع أن يجسد الاحتياجات الجمالية للمتلقى العربي في أواخر الأربعينيات ، ثم الخمسينيات والستينيات ، وبذلك اعطى للشعر العربي وإيقاعه نقلة حقيقية يصعب تجاهل خصوصيتها .

والنموذج الذي ندرسه هنا هو قصيدة قصيرة كتبها سنة ١٩٦٢ حينما كان في الكويت ، وهي قصيدة « لاني غريب » .

(أ) من الملاحظة الأولى لتقسيم الأسطر إلى مقاطع ، نجد أن نسقا يتكون من توالى مقطع قصير ومقطعين طويلين (ب - -) هو الذى يشيع تكراره فى القصيدة ، بحيث يمكن القول أنه هو النسق الأساسى ، وذلك أنه يرد ٣٦ مرة . ولهذا يمكن اعتباره العنصر الأساسى فى تكوين نظام القصيدة المقطعى ، ويمكن تسميته عنصر الثبات .

وبالإضافة إلى هذا النسق ، نجد ثلاثة أنساق أخرى تختلف عنه :

الأول : يتكون من توالى مقطع قصير ثم مقطع طويل ثم مقطع قصير (ب - ب) وقد ورد خمس مرات فى القصيدة .
الثانى : يتكون من توالى مقطع قصير ومقطع زائد الطول (ب -) ويأتى اثنتا عشرة مرة فى نهايات الأسطر .

الثالث : يتكون من توالى مقطع قصير ومقطع طويل (ب -) وقد ورد خمس مرات فى نهايات الأسطر .

ونلاحظ أن هذه الأنساق الثلاثة بالإضافة إلى النسق - الأساسى ، مقبولة عروضيا . فالنسق الأساسى (ب - -) يساوى تفعيلة (فعولن) التى هى أساس وزن المتقارب . والنسق (ب - ب) يساوى تفعيلة (فعول) الناتجة عن (قبض) فعولن . والنسق (ب -) يساوى تفعيلة (فعول) الناتجة عن علة (القصير) . والنسق (ب -) يساوى تفعيلة (فعو) الناتجة عن علة (الحذف) ونلاحظ أن النسقين الأخيرين لا يردان الا فى نهايات الأسطر ، وهذا أمر يتوافق مع النظرة العروضية التى لا تميز استعمال العلل الا فى الاعاريض والأضرب . وربما يكون لإقامة الشاعر لنظامه المقطعى (الوزن) فى اطار الشرعية العروضية دلالة فيما بعد .

والتركيب المقطعى للقصيدة يبرز كبنية أو كنظام ، بالمعنى الجدلى . أنه ليس كتلة مغلقة متجانسة العناصر تماماً ، بل تتوفر فيه عناصر تعمل على تثبيت النظام ، وهى الأساس فيه ونقصد النسق الأساسى (ب - -) ، وعناصر أخرى تعمل - فى عكس الاتجاه - على تفكيك هذا النظام وانتهائه ونقصد الأنساق الثلاثة الأخرى .

ونظريا ، فإن مثل هذا النظام الذى تجرى فى داخله الحركة والصراع ، يكون أكثر ثراء وخصوبة من نظام آخر ، تزداد فيه درجة التجانس بين العناصر وتقل فيه درجة الصراع . وإذا أنعمنا النظر فى توزيع هذه الأنساق المقطعية داخل القصيدة ، نلاحظ الآتى :

أولا : أو النسقين الثانى والثالث لا يردان الا فى نهايات الاسطر كما سبق القول .

ونظن أن التفسير بحدود الشرعية العروضية وحده لا يكفي ، بل لابد من البحث عن الأسباب التي أدت بالشاعر الى توزيعها على هذا النحو . وسوف نرجى الحديث عنها لحين الحديث عن التنعيم لانها الصق به ، سواء في كيفية توزيعها أو في توظيفها .

ثانيا : أن النسق الأول (ب-ب) قد ورد في الأسطر ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١١ (مرتين) ، ومعنى هذا لأنه لا يرد في الأسطر من ١ - ٤ ، أو في الأسطر من ١٢ - ١٨ . ومن ثم فإنه في حين يترك الفرصة لتواجد الإنساق الأخرى (وخاصة النسق الأساسي) في المجموعتين (١ - ٤ ، ١٢ - ١٨) يقلل من تواجدهما في المجموعة (٥ - ١١) ويتأمل أسطر هذه المجموعة ، نلاحظ أنها هي الأسطر التي تكون المحور المعبر عن النداء ، من خلال المفردات (ندائي ، الصدى ، لا يجيب ، ندائي ، هزئت) وهذا المحور هو بؤرة الصراع في القصيدة ، بعد تقرير الغربة في المجموعة الأولى (١ - ٤) ، وقبل الاستسلام للموت في المجموعة الأخيرة (١٢ - ١٨) .

لقد قام النسق الأول (ب-ب) بدور أساسي بتواجده في هذا المحور . فقد ساعد على أن تأتي الأسطر مسرعة ، بسبب نقص المقاطع الطويلة . وقد جاءت نسبة سرعة هذه الأسطر مرتفعة إلى أعلى نسبة في القصيدة (٥ ، ٤ تقريبا) ، وتصل في السطر ١١ إلى أعلى نسبة بين أسطر هذه المجموعة (١١ ، ٤) ، بينما نجد أن بقية أسطر القصيدة تدور حول النسبة العادية للسرعة (٤) وهي النسبة التي يمكن اعتبارها النسبة الأساس/الثبات . ولا يشذ عن هذه النسبة - بالإضافة إلى المحور (٥ - ١١) - الا السطران (١٥ ، ١٦) ، حيث ترتفع قليلا بنسبة (٤) تعبيراً عن قدر من الانفعال قبل أن يهدم الشاعر تماماً في نهاية القصيدة ضد قرار السرعة (٤) .

(ب) يمكن القول أن أكثر نماذج النبر شيوعاً في هذه القصيدة ، هو النموذج الذي يقع فيه النبر على المقطع الطويل الأول من النسق المقطعي الأساسي : (ب-). فهذا النموذج يرد أربعاً وعشرين مرة ، أي أنه النموذج الأساسي/الثبات في القصيدة . قعد مرات وروده أكثر من عدد مرات ورود أي نموذج آخر ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإنه يمثل النموذج النبري المثالي الذي يجب أن يكون عليه (فعلولن) في المتقارب . أما النماذج الباقية فيمكن اعتبارها عناصر انتهاك النظام النبري ، حيث تتجاوز هذا النموذج المثالي بالحذف أو الأضافة أو التعديل .

ونلاحظ :

أولاً : أن كل الأنساق المقطعية التي سبق رصدتها نحمل نبرا ، ما عدا النسق (ب-). فهو لا يحمل نبرا في أربع من مرات وروده ، ويحمل نبرا في مرة واحدة (في السطر ١٧) .

ومعنى هذا سيطرة النماذج خفيفة النبر على القصيدة بنسبة مرتفعة جدا مقارنة بنصوص أخرى للسياق .

ثانيا : أن هذا النموذج (ب -) والنموذج (ب -) يزدادان في نهايات السطور ، وأن عملهما ، بالتالى مرتبط بالمستوى التركيبى ، وسوف نترك معالجتها حتى الوصول اليه .

ثالثا : أن معظم مرات النماذج السنة الأخرى ، تأتى في المحور الأوسط (محور النداء) حيث التوتر الناجم عن النداء والاستجابة له . وسوف نحاول أن نتبع توزيع هذه النماذج في القصيدة ، وكيفية توظيفها .

النموذج ٢ (ب ١ - ١) يتكون هذا النموذج من مقطع قصير ثم مقطعين متوسطين منبهرين . ومن ثم فإنه يحمل نبرة زائدة عن المعتاد ، أى ضعف النبر المعتاد . وهذا يعنى أن القيمة الإعلامية للنبر تتضاعف في هذا النموذج ، بالمقارنة بالنموذج الشائع (ب ١ - ١) .

وإذا لاحظنا الاسطر التى يوجد فيها هذا النموذج ، أدركنا أن معظمها يقع في اطار محور النداء . وبتفصيل ، نجد أن هذا النبر الزائد وقع على الكلمات التالية : من (في السطر ٥) ، الصدى (٦) ، المدى (٧) ، الردى (١١) ، ثم الدم (في السطر ١٦) . ويقودنا هذا التوزيع الى أن الشاعر يود أن يؤكد على كلمات محددة بقصد إبرازها ، فهو يريد أن يبرز (من) في السطر ٥ ، ليؤكد أن النحيب من نفس النداء ، مشيرا أن يبرز النداء ، فهو نداء ذو نحيب ، وبذلك يكشف عن واحدة من أهم الخصائص التى تجعله نداء يستجاب له (فيما بعد) بالحجار . وفي السطر السادس يؤكد الشاعر كلمة الصدى التى تكشف أيضا أن النحيب موجود في النداء ، وأن الصدى هو الذى يبرزه ويوضحه . وفي السطر السابع يتم التركيز على (المدى) ، وإذا عرفنا طبيعة هذا المدى (الى عالم من ردى لا يجيب) ، أدركنا الطبيعة المؤلمة لهذا المدى (عكس ما قد توحي به الكلمة مفردة) . وفي السطر (١١) يؤكد الشاعر على (الردى) . وهو تأكيد واضح الدلالة على نتيجة النداء المؤلمة . تأكيد هذه الكلمات الأربعة بنبرة زائدة يحمل اذن هدفين : الأول هو الكشف عن طبيعة النداء المنتحب ، والثانى هو تبيان الاستجابة المؤلمة لهذا النداء المنتحب . ويؤكد هذه النتيجة التركيز على كلمة (الدم) في السطر (١٦) .

النموذج ٣ (ب - -) في هذا النموذج يخل النبر العادى من المقطع الطويل الأول ، ويعطى للمقطع القصير . وسوف نجد الهدف من ذلك في السطر الثالث هو تأكيد الغربة ، من خلال سياق المحور الأول (محور الاغتراب) عامة .

النموذج ٤ (ب - ١) . النبر في هذا النموذج ينتزع من المقطع الطويل الأول ويعطى

للمقطع الطويل الثاني . وهذا يعنى نزع التأكيد عن الأول لصالح تأكيد الثاني ، ونجد أن هذا الفعل حادث فيما يختص بالسطر (١٨) حيث يؤكد الشاعر على (لا) التى هى علامة التثنية فى الكلمة . ومن الواضح أن النبر هنا يلعب دورا فى تأكيد التهكم حيث يدرك الشاعر أنه لا يمتلك سيقانا بعد أن شله المرض . والتهكم هنا يتأكد من عدمية الفعل فى السطر كله (ربح تجوب القفار) . ومن ثم فإن دور النبر هنا يقوم على المفارقة .

أما فى السطر (٨) ، فإن نبر (من) يبدو بهدف إبراز انفصالها عن الصوت الذى يليها (ر) معنا من اندغامهما معا مع صوت واحد . ولذا ينبر المقطع التالى أيضا لإبراز الراء فى النطق . وهنا سنجد أن دور النبر دور صوتى فى المقام الأول . ونفس الأمر سنجد فى السطر (١٦) حيث أن تأخير النبر جاء نتيجة طول الكلمة وتعدد مقاطعها .

النموذج (٥) (ب' - ') . هذا النموذج يحمل كما مركبا من الانتهاكات النبرية ، تتمثل فى : أولا : إخلاء المقطع حامل النبر المعتاد من نبره . ثانيا : إعطاء هذا النبر اما للمقطع القصير أو الطويل الثانى . ثالثا : زيادة نبرة على أحد المقطعين : القصير أو الطويل الثانى .

وهذا الانتهاك المثلث يبدو واضح الدلالة فى السطر الثامن حيث يوجد هذا النموذج مرتين (الى عالم) (ردى لا) وهى دلالة تعكس ما فى السطر من كثافة شديدة فى رد النداء ، بعالم من ردى لا يجيب (يجيب نفسها تحمل نبرا على المقطع زائد الطول ، وهو أمر له أهمية فائقة فى هذا السياق) .

النموذج ٦ (ب' - ' - ') . من الواضح أن الكم الاخبارى الذى يحمله نبر هذا النموذج يزداد ضعفين عن نموذج النبر العادى ، وهذا لم يحدث فى هذه القصيدة الا مرة واحدة فى السطر (١٣) خاصة فى (وما من) حيث يشتد الصراع ويعتف بين رغبة الشاعر فى الحياة وما يلقاه من عدمية الاستجابة المطلقة ، وهنا نجد أن تأكيد النفى يبدو كأنه يتنزع من أعماق الشاعر بألم شديد ، ولا شك أن تأكيد النفى بهذه النبرات الثلاثة يحمل كما اخبايا عاليا يوصل معاناة الشاعر فى نهاية محور الصراع (الأوسط) وبداية محور الاستسلام (الاخير) .

هذه النماذج لا تعمل منفردة كما بدا ، ولكنها تشترك جميعا فى صنع عنصر الانتهاك للنظام النبرى . انها تتناقض مع عنصر الثبات : النموذج الأساسى ، بدرجات متفاوتة . ولقد سبق أن أشرنا إلى أن نماذج الانتهاك لتركز فى محور التوتر (الأوسط) حامل دلالة الرغبة فى الانطلاق ، والفكك من قيود الغربة والمرض ، وخاصة فى السطرين (٨ ، ١١) حيث الردود الحادة على النداء ، والكشف العميق عن صده الذى سبق أن اكتشفنا أنه

صعيف وأنه ليس نداء الحياة وإنما نداء الموت وتلك هي الرؤية الأساسية في قاع القصيدة ،
والتي ينتهي إليها الشاعر في المحور الثالث .

أن نسبة عناصر الانتهاك الى عناصر الثبات في النظام النبري للقصيدة
هي $\frac{26}{56} = 47\%$ تقريباً . وهذه النسبة تقل في السطرين الآخرين الى 37% مما يوحى
بتراجع الشاعر مستسلماً في النهاية الى قيود النظام ، وإلى عناصر الثبات فيه ، بعد انتهاء
محور التوتر وبقاياه .

(حـ) تتكون قصيدة « لاني غريب » من إحدى عشرة جملة نحوية هي :

١ - لاني غريب ، لان العراق الحبيب بعيد ، وأنى هنا في اشتياق اليه ، اليها ،
أنادى : عراق .

٢ - فيرجع لي من ندائي نحيب تفجر عنه الصدى .

٣ - أحس بأنى عبرت المدى الى عالم من ردى لا يجيب ندائي .

٤ - وأما هزئت الغصون ، فما يتساقط غير الردى .

٥ - حجار .

٦ - حجار وما من ثمار .

٧ - وحتى العيون حجار .

٨ - وحتى الهواء الرطيب حجار يندبه بعض الدم .

٩ - حجار ندائي .

١٠ - وصخر فمى .

١١ - ورجلاى ريح تجوب القفار .

وتتكون القصيدة من ثمانية عشر سطراً شعرياً تتضمن الجمل السابقة ، وهذا يعنى :

١ - أن معظم الجمل النحوية قد شملت عدداً من أسطر القصيدة ، وأن بعض الجمل
النحوية يكتمل في وسط السطر الشعري (١٥ مثلاً) .

٢ - أن استقلالاً تاماً بين كل جملة نحوية والأخرى ، لا يتوفر إلا في ثلاث من الأحدى
عشرة جملة ، وأن الاتصال بين الجمل الباقية يتم عبر الحروف (ف ، و) أساساً وعبر
النقطتين التفسيريتين مرة (٤ ، ٥) .

أن هذه العلاقة المتشابكة بين غمطى التركيب ، تؤدي بنا إلى التعليق ، وهو مصطلح
يعنى الارتباط بين السطرين . ويأتى سبع مرات في القصيدة يأخذ في ثلاث منها ، شكلاً قوياً

(ويسمى التضمين) كما في السطرين ٩ ، ١٠ والسطرين ١٤ ، ١٥ وفي الاربعة الباقية يأتي عاديا كما في الاسطر ٢-٣ ، ٣-٤ ، ٤-١ ، ٤-٧ ، ٨-١٠ ، ١١-١٥ .

ومن الواضح أن حالات التعليق هذه غالبية على معظم أسطر القصيدة ، وهذا يعطى دلالة على الدفقة التي تنتاب القصيدة ، بحيث تبدو جملة واحدة بينها فواصل ، أو عبارة واحدة مكونة من عدة جمل غير منفصلة .

وفي سياق أداء التعليق لمهمة الترابط هذه ، تقوم عملية صراع بين عنصرين هامين في نهايات الاسطر . هذان العنصران هما نغمة التعليق من ناحية ، والمقطع زائد الطول المنبور من ناحية أخرى . فنغمة التعليق تعطينا احساسا ، إذ ننتق أو نسمع ، بالحاجة إلى الاكتمال في السطر التالي ، بينما يقف المقطع زائد الطول المنبور ضد هذه الحاجة تماما ، لأنه شعرنا بالاكتمال وانتهاء السطر . وفي ظل هذا التوتر بين العنصرين يعدل كل عنصر من قوة الآخر ، ويقلل من تأثيره . ونستطيع أن نلاحظ تأثير كل من العنصرين بدون الآخر في الاسطر الاربعة الأولى مثلا ، حيث أن نغمة التعليق أضعف بسبب بعد طرفي الجمل : (لأن . . أناذى) . ولذا نجد أن تأثير المقطع زائد الطول المنبور واضح كفاصلة حادة بين السطور ، رغم بأنها جميعا أجزاء في جملة نحوية واحدة . أما في السطرين ٨ ، ٩ : فنسجد أن تأثير المقطع زائد الطول المنبور يزول تقريبا بفعل حاجتنا الملحة الى استكمال الجملة في السطر التالي ، بحيث يمكن أن نتجاهل تماما وجود هذا المقطع زائد الطول ، لولا امكانية اكتمال السطر الثامن نحويا .

يزيد تعقيد هذا الصراع دخول عنصر ثالث فيه ، خاص بالغافية ، يساعد تأثير المقطع الطويل ، إذ أن ثمة حاجة لدى الشاعر - ولدينا - الى خلق المحطات النغمية التي تجعلنا نتوقف عند نهايات السطور ، والشاعر يعطينا هذه الفرصة أكثر بمقاطع زائدة الطول ، فيكون هذان العنصران ضد العنصر الأول : نغمة التعليق . ولكي تتضح هذه العلاقة ، فلننظر في الأسطر التي تنتهي بمقطع طويل وتدخل في عملية التعليق (٧ - ١١) سنجد أن نهاية السطر تنداح بسهولة الى أول السطر التالي ، وهذا أمر يقصد به الشاعر استمرار التواصل . ففي السطر السابع سنجد أنه لا يريد لنا أن نتوقف عند كلمة (الردى) لأنها - في ذاتها - غير دالة ، وتحقق دلالتها التي يريدها من اتصالها بالسطر التالي . وفي السطر (١١) لا نتوقف عند الردى ، فلا بد أن تكتمل بالحجار التي يبدو أن الشاعر يعتبرها مرادفا للردى (من خلال النقطتين التفسيريتين) . أما بقية السطور المنتهية بمقطع طويل (٦) ، ٩ ، ٦٠ ، ١٧) فهي سطور مكتملة نحويا وليس فيها صراع بين التركيب النحوى والتركيب الشعرى .

وأخيرا ، نلاحظ أن التوتريين التركيب النحوى والتنظيم الشعرى يزداد في محور النداء (٥ - ١١) ، إذ يحدث خمس مرات ، بينما يحدث في المحور الأول ثلاث مرات ، ويحدث في الثالث مرتين فقط .

د - بالقصيدة عدد من النظم الصوتية ، التى تبدأ بنظم صغيرة في بعض السطور وخاصة في السطور من ١ - ٥ ، من ١٢ - ١٧ ، وتنتهى بنظام كبير هو نظام القافية .

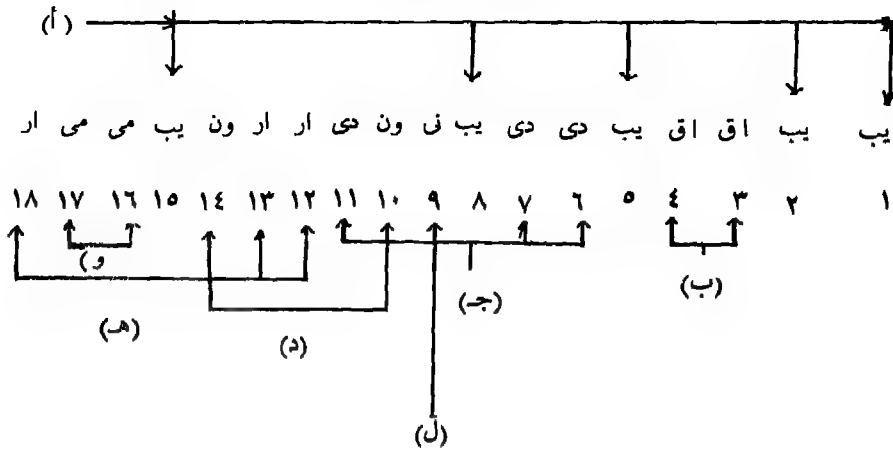
في السطور (١ - ٥) نلاحظ شيوعا عاليا لصوت الياء (٩ مرات) أكثر من أى صوت آخر . وهذا الشيوع ، بالإضافة الى تأييده لكلمة (غريب) المفتاحية يشيع في المحور جوا ملحوظا من البطء الحزين . كذلك تكرر (لأن) في السطرين الأول والثاني ، وهو تكرر تأتى قيمته الدلالية من تأكيد السببية ، التى أراد الشاعر أن يضعها أمامنا ، قبل أن نكتشف زيفها فيما بعد .

ويحدث نفس النوع من التكرار الدال ، في الأسطر ١٢ - ١٧ حيث تكرر كلمة (حجار) في مفتتح خمسة من السطور الستة ، وحيث يتركز مجيء الواو في نفس المحور الثالث (١٣ - ١٨) إذ ترد سبع مرات من مجموع (١٠) هو عدد مرات ورودها في القصيدة كلها . ويمكننا أن نرجع هذا التركيز (للواو) الى نوع من التراجع عن الأصوات المفتاحية في القصيدة (الالف والياء) ، يحدث في نهاية القصيدة مع الاستسلام الاخير . غير أن الأهم من ذلك ، هو أن التكرارات السابقة جميعها ، لا تحدث في محور التوتر في القصيدة ، بحيث يصبح ، اذا جاز اعتبار هذا التكرار نظاما ، أن يكون وجوده الذى أشرنا إليه هو عنصر الانتظام فيه ، أما عدم وجوده (في محور التوتر) ، فهو عنصر الانتهاك ، بحيث يتوتر النظام ، ويعكس توتر القصيدة في هذا المحور .

أما نظام التقفية ، فإنه يعكس هذا التوتر بشكل أوضح ، سواء في داخله ، أو في علاقته بالنظم الأخرى ويمكن وصف نظام القافية في هذا المخطط البسيط :

مخطط القافية على الصفحة التالية

مخطط القافية



في هذا المخطط سنجد عددا من عناقيد الاصوات أو القوافي بالمعنى العروضى . ست قواف في إطار عام كبير هو القافية (أ) . هذه القافية (أ) تمثل اللحن الاساسى في نظام التقفية ، بينما تتناوشه مجموعة الاغان القصيرة التي ترتفع وتتهوى سريعا ، ويظل اللحن الاساسى قائما حتى يتحطم عند السطر (١٥) مفسحا الطريق للحن آخر ولكنه قصير [و (مى)] ، وأخيرا تغلق الدائرة بلحن يكاد يكون أساسيا منذ السطر (١٢) الذى هو لحن الختام ، لانه يثق بحدة دقات النهاية العميقة في القصيدة : [(الحجار) في الاسطر ، ١٢ ، ١٣ ، ١٨] .

تسير القافية نغميا في موجات قصيرة تبدأ في ظل النغمة الاساسية . وتتميز هذه النغمات بقدر من الانتظام في البداية والنهاية (سطران لكل نغمة كما في ل ، و ، د) أما في الوسط (في حـ ، هـ ، ل) فنلاحظ خللا في هذا الانتظام ، فبينما تقتصر (ل) على سطر واحد ، تمتد (جـ ، هـ) الى سطر ثالث في إطار نغمة أخرى . وهذا يشير الى توتر النظام عند هذه النغمات الثلاث الواقعة في الأسطر (من ٦ - ١١ ، من ١٢ - ١٨) وبينما نجد مع (هـ) نغمة أخرى منتظمة هي (و) لا نجد مثيلاتها مع (جـ) و (ل) مما يعنى أن درجة التوتر في الأخيرتين أعلى منها في الاولى (هـ) ، أى أن الأسطر (٦ - ١١) أكثر توترا من الاسطر (١٢ - ١٨) ، وأنها أيضا أكثر توترا من الاسطر (١ - ٥) التي نجد فيها انتظاما واضحا في توالى النغمات . وهنا نؤكد مرة أخرى النتيجة التي سبق استنتاجها من التحليلات السابقة بخصوص محور النداء ، حامل عناصر الانتهاك في البنية الإيقاعية .

يؤكد الرصد الصوتي - إذن - أهمية هذه الكلمات الثلاث ككلمات مفتاحية ، ولكن الأهم هو العلاقات الصوتية بين هذه الكلمات . نلاحظ مثلا أنه ليس ثمة علاقة بين غريب ونداء ، أى أنه ليس ثمة اشتراك صوتي بينهما ، وهذا يتعارض مع العلاقة المعنوية بين المحورين ١ ، ٢ حيث أن سبب النداء هو اغتراب الشاعر ، أى أن ثمة علاقة بينهما ، يعلنها الشاعر صراحة في قوله (لأنى غريب . . . أنادى) . ولكن التخالف الصوتي المطلق بين الكلمتين ، لا بد له من دلالة ، وهي دلالة تخالف الدلالة الصريحة ، للسطور فما أن نسير مع القصيدة إلى السطرين الأخيرين ، حتى نكشف أن سبب النداء ليس هو الاغتراب ، بل مرض الشاعر الذى يفقده القدرة على النداء (وهو الأمر الذى مهد له منذ السطر الخامس) ، ويصبح النداء - إذن - صرخة عاجز مشلول ، لا تخرج لأنها صرخة حجر ، ومن هنا ، فالعلاقة بين النداء والحجار علاقة واضحة ومباشرة ، سواء من حيث الاشتراك الصوتي بين الكلمتين أو من حيث معنى المحورين (١ ، ٣) . أن الكلمتين (غريب - حجار) تشتركان في النون (التثنية) والالف . والغريب أن هذين الصوتين هما أشيع الأصوات تكرارا في القصيدة إطلاقا ، مما يشير إلى الأهمية البالغة للعلاقة القوية بين المحورين (النداء ، والحجار) ، هذه العلاقة الجدلية ، التى يجهد الشاعر لها منذ السطر الخامس ، حيث الصدى يكشف أن النداء نحيب وأن عالم الردى لا يجب ، وأن الغصون تسقط الردى (وقد سبق أن أوضحنا العلاقة السببية بين هزة الغصون وسقوط الردى) ، وأخيرا نجد أن كل الأشياء حجار حتى الشاعر نفسه ونداؤه (كما يقول فى السطر ١٧) .

وعلى المستوى الصوتي أيضا نجد أن الغريب نفسه أصبح حجارا ، حيث تشترك الكلمة مع حجار فى الراء ، وهى الصوت الأخير فى الكلمة .

هذه العلاقات بين المحاور وكلماتها المفتاحية ، تستطيع أن تكشف لنا السر فى تراجع الواو عن ترتيبها العادي مع زميلتيها حرفى المد ، فهى ليست أساسية فى البنية الصوتية للقصيدة .

هـ - إن المحصلة النهائية للتحليلات السابقة تكشف أن مجموعة العناصر الصوتية التى أتاحت لها درجة من الانتظام تدخلها فى إطار البنية الإيقاعية ، قد تكونت عددا من النظم الإشارية ذات المدلولات الجدلية ، سواء فيما يختص بطبيعة تكوينها أو وظيفتها .

فمن حيث طبيعة العناصر الإيقاعية ، لاحظنا أن كلا منها يكون نظاما ذا جانبين : أحدهما يشبه الآخر يسعى إلى انتهاكه . وأن لهذا النظام قدرا من التماسك الذى يجعله نظاما مستقلا ، لكن هذا الاستقلال ليس مطلقا ، بل ثمة تعالق مع بقية النظم ، يؤدى إلى تكوين النظام الإيقاعى العام للقصيدة . أن درجة التعالق بين نظام البنى الصغيرة نسبية

ومتراوحة . فبينما نجد - في المستوى الصوتي - ارتباطا شديدا - في الموضع والوظيفة - بين كل من المحطات النغمية النهائية Cadence وأحد النماذج النبرية القائمة على أحد الانساق المقطعية (ب هـ^١) ، نجد علاقة عكسية بين هذه العناصر وبين نغمة التعليق (والتضمين) .

هذه رؤية راسية ، لا بد أن تكتمل برؤية أخرى أفقية ، تتابع حركة هذه العناصر مع بنية القصيدة كلها .

أن كل عنصر من العناصر الإيقاعية يقدم (كنظام اشاري) عددا من الدلالات التي تعكس جانبي النظام الثابت والمتنك . كذلك رأينا أن الدلالات التي قدمها كل عنصر ، كانت تؤكد الدلالات التي أنتجها العنصر السابق عليه ، وتضيف إليها أبعادا جديدة . وهذا لا يعنى التوافق المطلق بين هذه الدلالات ، فقد ظهر - أيضا - أن بعضها يعارض الدلالة السابقة عليه ، كاشفاً بذلك ، عن عمق أكثر خفاءا عن تلك الدلالة السابقة في نظام القصيدة الدلالي ككل . وتكون المحصلة النهائية لهذه العلاقة التوافقية أو التناقضية ، هي الدلالات الكاملة للقصيدة ، بكل عمقها وجذريتها .

أن رؤية شاملة لحركة القصيدة - من خلال البنية الإيقاعية - تكشف أن ثمة محورا وسيطا بين المحورين الأول والثالث ، هو محور التوتر والصراع في القصيدة . وأنه إذا كان المحور الأول يجسد غربة الشاعر ، والثالث يكشف عن يأسه واستسلامه لليأس ، فلن المحور الثاني ، قد جسد الجانب النقيض في التجربة الإنسانية : الرغبة الدائمة للإنسان في أن يحيا ، وأن يتمسك بالحياة ، حتى وإن كانت قدرته على الحياة واهنة الى أقصى درجة .

أن المحاور الثلاثة - كما كشف البنية الإيقاعية - تجسد للقارئ جدلية المعنى في القصيدة ، جدلية الصراع بين الموت والحياة ، كما تجسد الى أى مدى كان الشاعر - رغم بدئه بالغربة والإحساس بالعجز - قادرا على أن يتمرد على هذا الإحساس ، وأن يتشبث بالحياة ، ولكن الى أى مدى يمكن له أن يواصل ذلك ، بعد أن أعياه المرض والغربة . . إن المرض في حالة السياب كان أقصى مما يحتمل ، كما كانت الغربة ، لأنها لم تكن غربة فقط ، بل اغترابا أيضا . أن الشاعر لم يكن غريبا عن وطنه فحسب سنة ١٩٦٢ ، بل كان غريبا عن أصدقائه وزملائه ورفاقه ، بل كان غريبا عن نفسه أيضا .

وفي مثل هذه الحالة ، فإنه من الطبيعي ألا يجد أمامه سوى نهاية واحدة محتومة ٠٠ هي اليأس والاستسلام ، لأن الرغبة في المقاومة ، رغم وجودها ، كانت واهية محدودة .

٢ - نموذج من العامية المصرية

الخلزونة لفؤاد حداد

أشرت في مقال سابق إلى خصوصية الإيقاع في شعر فؤاد حداد^(١) ، وقلت إن هذا الشاعر قد استطاع - رغم الشكل التقليدي الذي حرص على استخدامه كما أشار هو بقوله « ليس لي في القوافي جديد »^(٢) ، وكما أشار تلميذه وزميله صلاح جاهين^(٣) ، رغم ذلك استطاع هذا الشاعر أن يحقق جديدا في الإيقاع جدة حقيقية ، ولم يكن في المقال متسع لتفصيل هذه الحقيقة الهامة وإثباتها ، وهذا ما نحاول أن نفعله هنا من خلال تحليل قصيدة واحدة من شعر فؤاد حداد هي قصيدة « الخلزونة »^(٤) ، التي يمكن أن تكون نموذجا لكثير من قصائد فؤاد على الأقل في النصف الثاني من عمره الفني .

تندرج القصيدة - وزنياً - في إطار تقليدي فهي على وزن شائع هو مشطور الكامل الذي يتكون من (متفاعلين) ثلاث مرات في البيت الواحد ، غير أن الملاحظ بعد تقطيع القصيدة هو سيطرة تفعيلية (مستفعلين) على القصيدة ، بحيث لا ترد (متفاعلين) سوى ١٤ مرة في القصيدة ككل التي يبلغ عدد تفعيلاتها مئتين وأربعة ، وعلى هذا الأساس فإنه يجوز لدارس الإيقاع المعاصر الذي يعتمد على المتعین والواقعی أن يعتبر القصيدة من وزن الرجز (تفعيلته مستفعلين) وليس من الكامل كما يرى العروضيون الذي يرون أن أى تفعيلية مستفعلين يجب أن ترد إلى أصلها (متفاعلين) إذا جاءت في قصيدة تأتى فيها (متفاعلين) ولو مرة واحدة .

إن الدارس المعاصر يجب أن يبحث عن الأسباب التي دعت الشاعر الى هذا التعديل في الوزن ، بدلا من التمسك بالمثالي والمجرد الذي يحكم المنطق العروضي . هذا المنطق يقول أن مستفعلن إنما جاءت من متفاعلين عبر زحاف الإضمار أى تسكين الحرف الثاني المتحرك فيحوها الى متفاعلين أى مستفعلن ، وهذا المنطق يقول أيضا أن الاكثار من الزحاف يعتبر عيبا يجب التخلص منه ، فما بالنّا بشاعر يأق بمعظم القصيدة مزاحفا ؟

إن الشاعر حين فعل ذلك - دون قصد بالطبع - قد حقق مجموعة من الأهداف جملة واحدة ، فبالإضافة إلى مسألة التنوع النغمي التي هي ضرورية لكل قصيدة جيدة ، حقق الشاعر ما يسمونه في العروض الانجليزي بالاستبدال Substitution حيث زواج بين وزنين هما الكامل والرجز وإن كانت الغلبة الواضحة هي للرجز ، ولوزن الرجز أهمية خاصة تتبع ، من أنه ، بسبب من توالي سكنااته بعد حركاته (٥ // ٥ / ٥ /) ، يقترب من تكوين اللغة العادية ، ولا شك أن هذا أمر طبيعي وهام بالنسبة لشاعر يكتب بالعامية كفؤاد حداد . وقد نضيف إلى ذلك أن طبيعة بناء القصيدة عند فؤاد حداد وسرعة الانتقال من صورة إلى صورة ، كما هو الحال في هذه القصيدة ، أمر يناسبه الرجز ، ولا شك أن ما ذكرت لا يفصل عن طبيعة التجربة التي يجسدها حداد في القصيدة كتجربة تسعى الى التواصل وتحقيقه وتغني له .

وعلى اية حال فإن الوزن (سواء كان رجزا أو غيره) ليس سوى هيكل نمطي لا يتحقق في القصيدة وإنما يتعامل معه الشاعر بالتغيير والتعديل بحيث يصبح قادرا على تجسيد المنحنيات المختلفة في جسد التجربة ونموها ، ومن هنا يصبح من الضروري على الناقد أن يبحث عن هذه التنويعات الوزنية في علاقتها بحركة القصيدة ونموها .

ولتحقيق ذلك اعددنا الجدول التالي الذي يرصد كل التفعيلات التي جاءت بالقصيدة

| المحور | الإبيات | عدد مستفعلن ونسبتها | متفاعلين | مفاعلين | مفعولان | فاعلاتن | تفعيلات | تنتهي بسكنتين |
|--------|---------|---------------------|----------|---------|---------|---------|---------|---------------|
| ١ | ١٦ - ١ | ٤٥ | ٢٤ | ٥٢,٣% | - | ٥ | ٦ | ٤ |
| ٢ | ٢٤ - ١٧ | ٥١ | ٢٩ | ٥٦,٩% | ١ | ٢ | ١ | ٤ |
| ٣ | ٥٦ - ٣٥ | ٦٣ | ٣٤ | ٥٤% | ٣ | ٤ | ٧ | ٥ |
| ٤ | ٧٢ - ٥٧ | ٤٥ | ٢٤ | ٥٢,٣% | ٢ | ٢ | ٣ | ٥ |
| الجملة | ٢٠٤ | ١١١ | ٩٣ | ٩٤,٤% | ٧ | ١٣ | ١٧ | ٢٣ |

ومفعولن في الحقيقة قريبة الى حد كبير من مستفعلن . بينما نجد الصراع في المحور الثالث مع التفعيلات التي تنتهي بساكنين . الانتهاء بساكنين . وكما هو معروف أمر نادر الحدوث سواء في الشعر أو النثر ، غير أن العامة تكثر فيها هذه الظاهرة ، كما أن الشعر الحديث قد حقق انجازا هاما في هذا المجال بإكثاره من التقاء الساكنين في نهايات الابيات . إن أهمية التقاء الساكنين في نهايات الابيات تأتي - موضوعيا - من عدة نواحي :

الأولى انها تعنى - مقطعييا الإنتهاء بمقطع زائد الطول ، مما يعنى وقفة حادة ، في نهاية البيت مما يبطىء الإيقاع أكثر من المعتاد .

والثانية أن هذا المقطع يكون منبورا أينما وقع ، مما يزيد الحدة والثقل في نهاية البيت ، ولهذا يعتبر موقع نهاية البيت أو السطر أحد المواقع المهمة التي لعب فيها النبر دورا بارزا في الشعر العربي الحديث ، والناحية الثالثة تأتي اذا توافق مجيء هذا المقطع مع التضمين (أى عدم اكتمال البيت وحاجته نحويا ومعنويا للبيت الذي يليه ، وذلك ان التضمين يشد القارئ نحو استكمال قراءة البيت التالى حتى يكتمل لديه المقنى بينما المقطع زائد الطول المنبور يوقف القارئ فيوقعه بين شد التضمين وجذب النهاية مما يحدث صراعا وتوترا داخليا ، وهذا يحقق قيمة جمالية عالية ، وخاصة أن عنصرا آخر يدخل في هذه الصراع هو عنصر التنعيم ، حيث أن البيت المضمن ينتهى بنغمة مستوية تحتاج إلى قرارها في البيت التالى أى أن التنعيم مع التضمين في ناحية ، والمقطع زائد الطول المنبور يكونان في الناحية الأخرى ، وهذا صراع هام يشعر به القارئ وان لم يدركه عقليا ، ولتأمل معا هذا الصراع في هذين البيتين من القصيدة :

سلمت نفسى ، إن هذا الصوت
بكا شفايفى من شفايفكم

إن هذه الصراعات الجميلة التي يحدثها التقاء ساكنين في نهايات الأبيات تكثر - كما أشرنا - في المحور الثالث من القصيدة أكثر من غيره من المحاور ، ولا شك أن لهذا الصراع أهمية ودلالة ، حيث يشير الى خصوصية هذا المحور التي يدركها القارئ دون ان يعي أسبابها الدفينة ، فهذا المحور هو محور التحقق في التجربة أو هو لها الذى يمهّد له المحوران الاول والثانى ثم يأتي المحور الرابع ليغنى له ، أى أننا نستطيع - من خلال ما سبق أن نعتبر أن القصيدة تبدأ من أسفل السلم ثم تصعد في الثانى ثم تصل إلى القمة في المحور الثالث ثم تنهار وتعود الى القرار الذى هو أسفل السلم مرة اخرى .

لقد اعددنا هذا الجدول منطلقين في تقسيم القصيدة الى محاور من علامات وضعها الشاعر نفسه ، هذه العلامات هي اللازمة المكونة من ثلاثة ابيات تنتهي بها كل مقطوعة (أو محور) لبدأ محور جديد ، كذلك نود أن نشير إلى أن التفعيلات التي وردت في الجزء الأيمن من الجدول وهي (مستفعلن ومتفاعلن ومفاعلن) هي التفعيلات التي وردت في حشو القصيدة ، بينما التفعيلات التي وردت في الجزء الأيسر من الجدول وهي (فعلن ومفعولن وفعلاتن ثم التفعيلات التي تنتهي بساكنين وهي فعلان ومستفعلان وفاعلان) جاءت في الضرب فقط أى في التفعيلة الأخيرة من الأبيات ، وقبل أن نأخذ في تحليل الجدول ودلالاته ، نشير إلى أن كل التفعيلات التي وردت فيه جائزة عروضيا فيما عدا تفعيلة واحدة هي (فاعلاتن) التي هي خارجة على العروض لأنها تنتمي الى وزن آخر تماما هو وزن الرمل .

فإذا عدنا إلى الجدول ، فاننا نلاحظ ما يلي :

١ - أن التفعيلة الأساسية كما سبق أن ذكرنا هي (مستفعلن) إذ إنها تشغل أكثر من نصف القصيدة ، ومع هذه التفعيلة هناك عدد آخر من التفعيلات أهمها هو مفعولن والتفعيلات التي تنتهي بساكنين في آخر الأبيات .

٢ - أن حركة تفعيلات القصيدة تعتمد على علاقة بين مستفعلن والتفعيلات الأخرى ، حيث الغلبة دائماً لمستفعلن ولكن بنسب مختلفة ، فبينا تبدأ القصيدة في المحور الأول بنسبة ٥٣,٣٪ لمستفعلن فانها تزداد الى نحو ٥٧٪ في المحور الثاني ثم تعود الى التناقص الى ٥٤٪ في المحور الثالث ثم تنتهي القصيدة بالعودة الى نفس المعدل الذي بدأت به ٥٣,٣٪ .

أن هذا التطور في معدلات وجود مستفعلن في القصيدة هام ، لأن مستفعلن هنا يمكن أن تمثل اساس القصيدة ، أو خطها الرئيسى ، فهي عنصر الثبات ، بينما التفعيلات الأخرى تمثل عناصر المنحنيات أو الانتهاكات أو الصراع مع هذا الخط الأساسى . وعلى هذا الأساس يمكننا القول أن القصيدة تبدأ بنوع من الافتتاح الهادئ ثم تزداد حدة الصراع في المحور الثانى وتعود للتناقص في المحور الثالث ثم تنتهى باغلاق الدائرة مع المحور الرابع والأخير .

اهمية هذه الملاحظة تكمن اذن في انها توضح لنا الإطار العام لحركة القصيدة ، وتشير الى أنها حركة دائرية تنتهى بما بدأت به . اما الصراعيات فتدور اساساً في البسيط أى في المحورين الثانى والثالث ، وإذا تأملنا في محورى الصراع لاحظنا أن الصراع في المحور الثانى يدور مع مفعولن اساساً ولأنها تحتل اعلى معدل بين التفعيلات الثانوية في هذا المحور ،

إن هذا البناء للقصيدية في الحقيقة ينطبق أيضا على بناء كل محور على حدة بل يكاد الاليه الاساسية في بناء قصائد فرداد جداد ؛ اقصد بها مسألة الدورة النغمية حيث تبدأ القصيدة ثم تنمو ثم تهبط مرة أخرى على أربع حركات .

وفي قصيدة (الخلزوني) تتراوح النغمات بين الهبوط والاستواء في اطار الدائرة على مستوى القصيدة كما قلنا أو على مستوى المحور الواحد . ففي المحور الثالث مثلا نلاحظ أن الشاعر يبدأ بيت تقريرى ذى نجمة هابطة ولكنها ليست مغلقة حيث بدأ البيت بكلمة (رديت) مما يجعل القارئ يتوقع (بقول القول) فيتواصل نغما مع البيت الثانى ثم الثالث ثم الرابع والخامس والسادس ، ودون أن يغلق الشاعر يبدأ فى نجمة جديدة اذ يأتي نوع من الحوار الذى يشهدنا نغما معه حتى نهايته عند تحقق اللقاء فى البيت (٨١) ، ولكن هذا البيت نفسه الذى هو قمة الصعود النغمي لا ينتهى على نحو حاد بحيث يغلق الدائرة ، بل يتركها مفتوحة لتتلقى نوعا من التعليق الذى تقوم به اللازمة التى تتكرر فى نهاية كل مقطوعة ، وهنا فقط تنغلق الدائرة ، ولكن ليس تماما لتواصل مع المقطوعة التالية وهكذا .

وتدخل القافية هنا كعنصر اساسى فى بناء الدائرة النغمية ، سواء فى كل محور على حدة أو فى القصيدة ككل ، فأصوات الروى تحدث نوعا من التضافر مع النغمات ، والمقاطع زائدة الطول المنبورة ، محققة - تداخلا احيانا وتلاحما فى احيان اخرى . إن الشاعر يستخدم فى هذه القصيدة أكثر من طريقة فى التقفية ، وإن كان يضمها جميعا منهج واحد هو التنوع فى اطار الوحدة ، فهو مثلا فى المحور الأول لا يهتم بالإتيان بحرف روى ، ولكن القافية (أى وحدة المقاطع الأخيرة فى الأبيات) تأتي فى نوع من الخفاء المبطن بين البيت الأول والخامس والسادس مثلا ، ثم بين الثانى والثالث والرابع والسابع والثامن ، ثم تأتي قافيتان متبادلتان فى الأبيات من ١١ - ١٦ . فى المحور الثانى يزداد تعقد القوافى والروى ، ثم يزداد هذا التعقد أكثر فى المحور الثالث حيث يرد فيه سبع قواف متبادلة بالإضافة الى قافيتى اللازمة فتصير تسع قواف بينها كبات فى الأولى اثنتان فقط وفى الثانية سبعا وفى الرابعة اربعة فحسب

وهكذا نستطيع ان تكتشف بالإضافة الى اشتراك القافية فى تحقيق مسألة الدورة النغمية ، أنها تميز أيضا المحور الثالث فى القصيدة (باعتبارها اشارة أو علامة حسب المفهوم السيميوطيقى) .

لاحظنا في التحليل السابق أن اللازمة التي تتكرر في نهاية كل محور هي الرابط الإيقاعي الأساسي للقصيدة ، والتي تضمن وحدتها بالإضافة إلى العناصر الأخرى وأهمها الوحدة البنائية للتجربة ونموها ، وعنصر الوزن . ومن يراقب اللازمة بعين يلاحظ أن لها أدواراً أكثر أهمية من مجرد الربط السلبي ، بل إنها تقوم بدور إيجابي في تجسيد حركة القصيدة ونموها ، وليس فقط وحدتها .

إن اللازمة مكونة من جزأين : بيت موزع على سطرين ، ثم بيتان ، البيتان الأخيران يظلان ثابتين تماماً في كل المحاور وهما :

واحدنا بقيتنا في آخر الدنيا
والزنبلك دابر على الفاضى

أما في البيت الأول فإن الضمائر تتغير ، فهي في المحور الأول :

قالت لي ياه قلت لها يا يا ويا يا

وفي المحور الثاني :

قلت لها ياه قالت لي يا يا ويسايا

وفي المحور الثالث :

قالت لي ياه وأنا قلت يا يا ويا يا

أما في المحور الرابع فهو :

وان قال لي ياه أنا أقول له يا يا ويا يا

فمع ثبات بعض العناصر وخاصة الصوتية منها في النهايات ، فإن الضمائر وبعض الكلمات الأخرى تتغير مشيرة إلى حركة القصيدة . ففي المحور الأول تكون (هي) المتعجبة (بنوع من الاستخفاف) . وفي المحور الثاني يكون (هو) المتعجب من استخفافها

متحولاً الى موقف الأقوى . وفي المحور الثالث تعود (هي) الى التعجب والاعجاب بعد التحقيق الذى يؤدى بها الى التوحد فى مواجهة الخارج الذى :

أن قال لى ياه

انا اقول له يايا ويايا

●●●

وبالاضافة الى هذا الدور تقوم اللازمة بدور أكثر أهمية وأكثر خفاء ، وهو انها تقوم بدور المفتاح للتشكيل الصوتى للقصيدة ، فأصوات القافية التى تتكرر فى اللازمة طوال القصيدة هى : الياء والالف والهاء ثم الضاد ، فاذا بحثنا عن حجم وجود هذه الأصوات فى القصيدة ككل كما يوضح لنا جدول الأصوات الملحق وجدنا أن :

الياء ترد ١٥٧ مرة فى الترتيب الثانى بين أصوات القصيدة (

والالف ترد ١١١ مرة فى الترتيب الثالث بين أصوات القصيدة .

والهاء ترد ٤٧ مرة فى الترتيب الحادى عشر أصوات القصيدة .

والضاد ترد ١٢ مرة فى الترتيب العشرين بين أصوات القصيدة

وهذا الوجود يعنى أن أصوات قوافى اللازمة تمثل بالفعل أصوات القصيدة حيث شملت اصواتا عالية النسبة فى القصيدة واخرى متوسطة وثالثة فى مرتبة دنيا ، هذه ناحية . والناحية الثانية والأهم هى انها مثلث الكتل الأساسية فى الأصوات ، اى الأصوات المهموسة والمجهورة ، فثلاثة من اصوات قافية اللازمة مجهزة (هى الالف والياء والضاد) وواحدة مهموسة هى الهاء ، اى نسبة ٣ : ١ أو ٢٥٪ للمهموسات ، وهى نسبة قريبة من النسبة الموجودة فى اصوات القصيدة ككل كما هو واضح فى الجدول : ٤ , ٧٠٪ :

٢٩,٦ ٪ .

ومن المهم هنا أن نلاحظ أن نسبة الأصوات المهموسة فى القصيدة أكثر من نسبتها فى الاستخدام العادى للغة كما لاحظ ابراهيم أنيس (قال انها حوالى ٢٠٪) ، والأصوات المهموسة هى الأقل بروزا والأكثر اجهادا لعضلات الجهاز النطقى ، ولهذا التسبب يمكن اعتبارها مؤشرا على نوع من الأسى والضيق ، ومن ثم فإن زيادة نسبتها هنا فى هذه القصيدة يعتبر نوعا من المفاجأة فى مواجهة الفهم الذى يفهمه القارئ ويؤكد التحليل

السابق حتى الآن ، ويزيد هذه المفاجأة والتعارض تتبعنا لحركة هذه الأصوات المهموسة في القصيدة ككل ، فتلاحظ أنها تبدأ بنسبة ٢٦,٧٪ ثم تتصاعد مع كل محور إلى ٢٩,٢٪ ثم إلى ٣٠,٦٪ ثم إلى ٣١,٣٪ ، أي أن حجم الأسى في القصيدة لا يقل بل يترادى حتى نهايتها فتكون قمته ، وهنا التعارض مع التحقق الواضح في القصيدة وخاصة في المحور الثالث ثم في الغناء لهذا التحقق في المحور الرابع .

غير أن التمعن في القصيدة يعمق أكبر وخاصة في اللازمة التي يصير الشاعر على تكرارها في نهاية كل محور ، يشهدنا إلى أن إشارة الأصوات المهموسة صادقة وهامة ، فالبيتان الثاني والثالث من اللازمة ، اللذان سبق أن رأينا أنها لا يتغيران مع تغير المخاور يقولان :

واحننا بقينا في آخر الدنيا
والزنبلك دابر على الفاضل

ومن الواضح فيها أنه رغم (الدلع) واللعب بالالفاظ والأصوات ، فإن المعنى العميق لها يدل على اليأس الكامل ، حيث وصلنا إلى آخر الدنيا وأن حركة الزمن قد توقفت ، ولم يعد ثمة شيء يتحقق بالفعل وهنا الدلالة الهامة لدائرية بناء القصيدة ، وهنا أيضاً نكتشف أن هذا التشكيل الصوتي للقصيدة الذي كانت اللازمة مفتاحاً له يحوى جوهر القصيدة ، جوهر التناقض بين التحقق الظاهر ، وعدم التحقق الكامن والذي يبدو أكثر أهمية بالنسبة للشاعر ، لأنه أكثر وجوداً وكثافة ، إلا يحق لنا إذن أن نعتبر أن التشكيل الصوتي والإيقاعي هو أهم إنجازات فؤاد حداد رغم الشكل التقليدي ، ليس فقط في حريته ، وإنما أيضاً في كشفه عن الأعماق الحقيقية لتناقضات القصيدة ؟

جدول أصوات القسبية

| الاسم | الأصوات الموزعة | | | | | | | | | | | | المجموع |
|---------|-----------------|--------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---------|
| | النسبة | الجملة | أ | ب | ج | د | هـ | و | ز | ح | ط | ق | |
| ٧٨ | ٢٩,٧ | ٨٧ | ٢ | ١ | ٢ | ١ | ٨ | ٤ | ٥ | ٧ | ١٢ | ١٣ | ١٥ |
| ١٢٢ | ٢٦,٢ | ١٠٠ | ٤ | ٢ | ١ | ٧ | ٦ | ١١ | ١٠ | ١٠ | ١١ | ١٤ | ٢١ |
| ٢٩٥ | ٢٧,١ | ١١١ | ١ | ٢ | ٥ | ٥ | ١٢ | ١٤ | ١٠ | ١٥ | ١٠ | ١٩ | ١٨ |
| ١١٠ | ٢٦,٢ | ١٨ | ٢ | ٥ | ٢ | ٥ | ٥ | ١٢ | ١٢ | ١٢ | ١٠ | ١٠ | ١٢ |
| ٢٣٥ | ٢٧,١ | ٢٩٥ | ١٠ | ١١ | ١٢ | ١٢ | ٢٧ | ٢٧ | ٢٣ | ٢٣ | ٢٣ | ٢٣ | ٢٣ |
| المجموع | النسبة | الجملة | ١ | ٢ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | الجملة | ٢١١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | أ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | ب | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | ج | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | د | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | هـ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | و | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | ز | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | ح | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | ط | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | ق | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| | المجموع | ١٦٠ | ١٦ | ١٦ | ١٦ | ١٦ | ١٦ | ١٦ | ١٦ | ١٦ | ١٦ | ١٦ | ١٦ |

الهوامش :

١ - في الأهلالي عدد ١١/٦/١٩٨٥ .

٢ - في التصدير الذي كتبه فؤاد حداد لمجموعة الدواوين التي أصدرتها له دار المستقبل العربي تحت عنوان « اشعار فؤاد حداد » سنة ١٩٨٥ ، ص ٧ وقد كان فؤاد واضحاً في هذه المسألة ويعلن عنها كثيراً ، ومع ذلك فقد حاول « محمد كشيك » ، ان يثبت أن فؤاد كان له باع في مجال تجديد الأوزان فقال انه « توصل إلى الكتابة على وزن جديد . . (فاعلن مستفعلن فعلن) . . وهذا البحر رغم انه يقترب كثيراً من ذلك الذي يكتب به الموال (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) الا أنه يتيح امكانيات اكبر للبحر . . الخ » راجع مجلة الثقافة الجديدة ، العدد العاشر ، ابريل ١٩٨٦ ص ٥٥ .
وفي هذا النص مجموعة من الأخطاء منها أن الوزن الذي قيل عنه أنه جديد ليس جديداً فهو مجزوء الرمل التقليدي « فاعلا تن فاعلاتن » مع علة زيادة في الآخر ، ومنها أيضاً أن وزن الموال ليس « مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن » فهذا وزن البسيط التقليدي ايضاً ، أما وزن الموال الشائع فهو « مستفعلن فعلن فعلن » وعلى أية حال فانه ليس مجداً ان يختصر حداد وزناً أولاً يختصر ، المهم هو كيف يتعامل مع الوزن وهذا انجازه الحقيقي كما سنحاول أن نوضح .

٣ - قال صلاح جاهين في مقدمة « دواوين صلاح جاهين » الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ في ص ٥ : « وقد تأثر فؤاد حداد بخطابية الشعر العربي القديم أكثر مني ، لأنني كنت قد بدأت اغازل الشعر الحديث الذي حطم عمود الشعر ، والذي كان شعراء الفصحى قد بدأوا ينشرونه ، ولكنه لم يكن ينزل لفؤاد حداد من بلعوم » ومن المهم أن نشير هنا الى أن فؤاد حداد قد تخلل عن هذا الموقف في مراحل لاحقة حيث كتب على منوال هذا الشعر الحديث أو الحر بعضاً من قصائده .
٤ - نص القصيدة ، في « اشعار فؤاد حداد » المصدر السابق ، ص ١٢٢ - ١٢٥ .

الحلزونة

فجأة لقينا الليل ييشقى بهار
والأرض بلبل والسماء فرجه
وان كان ما حدش سامعه بيغنى
بين المراوح وقفت العربية
الضبي شمشع والشجر سلويت
أنا وحبيبي في قميص باكمام
عينها ترعش من جمال المنظر
بلعت ويقي ييجي ميت مره
وكل مره ينقطع صوت
بدلت مجهود الجبابة وأخيراً
قلت لها خليكي : هنا ويايا
حتروحى فين ويا الهوى وياه
قالت لي ياه
قلت لها يايا ويايا
واحنا بقينا في آخر الدنيا يا
والزنبلك داير على الفاضى
اتلفتت لي المستبدة اللطيفة
وخدها ينطر دموع مش نازله
والحب أرحم لما ييقى منازل
قالت لي عيب بدل الموتور والمحرك
يا هم يا شاهر تقول زنبلك لك
ستين بقى لك في المعانى تلكلك

وتتشغل باللفه والأسلوب
 والتعلب المكار أبو التعلوب
 ولع سيجاره والا مش حتولع
 راجع لى بعد المدرسة تدلع
 دخانك أسود يبقى قلبك شاييل
 لكن حاسيب حضى فى حضنك ماييل
 اكمنش التفكير فى حل المشاكل
 دا هم طيب من هموم الحياه
 قلت لها ياه
 قالت لى يايا ويايا
 واحنا بقينا فى آخر الدنيا
 والزنبلك داير على الفاضى
 رديت كائن من بعيد مش سامع
 يا لابسك من تحت الودج تنوره
 معسله زى القمر فى الشمس
 يا أم الليالى الماطله المشموره
 يا ريتنى أعمى أشربك باللمس
 واللا اشمك من بيار الأمس
 قالت حتقلب جد يا مسكين
 قلت لها أستاهل حدود الموت
 أنا الحرامى سارق السكين
 سلمت نفسى أن هذا الصوت
 بكأ شفايفى من شفايفكم
 غاوى العطش أفضل أشم الليل
 والا أموت الظهر شايفكم
 قالت لى غنى يا ولد شامى
 وغنى مصرى يا ولد مصرى
 ارفع لفوق البرج أعلامى
 وتعالى بين الضفتين قصرى
 أتا رينى جنى وهى جنياه
 قالت لى ياه

قلت لها يا يا ويايا
واحنا بقينا في آخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفاضى
قلت لها والنور الى جوانا
ينهج في تقليد الى بيشوفه
كثر الطاووس زى السمك في المرج
ورقصة الأسياف تنقط لولى
نورت بيت الشعر يا أموره
قالت لى دا أنت الى ولد أمور
خذ المراه بهر شوف الرسامه
رسمت كلامى ودفنك الرسامه
ودعوا لنا نوصل قصرنا بالسلامه
الجن والناس الى في الحلزونه
يسلم لى بقلك دا الى أنا ساقياه
وان قال لى ياه
أنا أقول له يا يا ويايا
واحنا بقينا في آخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفاضى

المراجع

١. المراجع العربية والمترجمة :

١ - الكتب :

- الأخفش سعيد بن مسعدة : كتاب القوافي ، تحقيق عزة حسن ، دمشق ، ١٩٧٠ .
 كتاب العروض ، تحقيق احمد محمد عبد الدايم ، الفيصلية الرياض ١٩٨٥ ،
 وتحقيق سيد البحراوى مجلة فصول ، القاهرة مارس ١٩٨٦ .
 ابراهيم انيس (دكتور) : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة
 ١٩٦٥ ، الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر الفجالة ، القاهرة ط ٢ ،
 ١٩٥٠ .
 ابن جني (أبو الفتح عثمان) : مختصر القوافي ، تحقيق الدكتور حسن شاذلى فرهود ، دار
 التراث ، القاهرة ، ١٩٧٥ . كتاب العروض ، تحقيق حسن شاذلى فرهود ،
 الرياض ١٩٧٢ .
 ابن رشد (ابو الوليد) تلخيص الخطابة ، تحقيق وشرح الدكتور محمد سليم سالم ،
 المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ .
 ابن رشيقي (ابو على الحسن) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محى
 الدين عبد الحميد ط ٢ ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٥٥ .
 ابن سناء الملك : دار الطراز في عمل الموشحات ، تحقيق جودت الركابي دمشق ١٩٤٩ .
 ابن سينا ، الخطابة : تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، نشر وزارة المعارف العمومية
 الادارة العامة للثقافة ، المطبعة الاميرية بالقاهرة ١٩٥٤ .
 ابن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد ، تحقيق محمد سعيد العريان ج ٦ ، ٧ المكتبة
 التجارية الكبرى بمصر ١٩٥٣ .
 ابن منظور : لسان العرب ط بولاق ج ٧ .

- أبو نصر الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة دت .
- أبو يعلى التنوخي : كتاب القوافي ، تقديم وتحقيق عمر الأسعد وعي الدين رمضان دار الارشاد ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٠ .
- أحمد فوزي الهيب : الجانب العروضي عند حازم القرطاجني ، دار القلم ، الكويت ١٩٨٨ .
- أحمد مختار عمر (دكتور) : دراسة الصوت اللغوي ط ١ عالم الكتب القاهرة ١٩٧٦ .
- التوسير (لويس) : قراءة رأس المال ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، الجزء الأول ١٩٧٢ والجزء الثاني ١٩٧٤ .
- الفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٣ .
- براجشتراسر التطور النحوي للغة العربية ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ .
- برتولد بريخت : الفنون والثورة ، ملاحظات حول العمل الادبي ، دار ابن خلدون بيروت ، ١٩٧٥ .
- تغريد السيد (دكتور) دراسات صوتية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم القاهرة ج ١ ، ١٩٨٠ .
- تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
- مناهج البحث في اللغة ، الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ .
- الاصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- جابر احمد عصفور (دكتور) مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، ط ١ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- جال فال : طريق الفيلسوف ، ترجمة احمد حمدى محمود ، مراجعة دكتور ابو العلا عفيفى ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٦٧ ، الالف كتاب ٦٣٧ .
- جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة وتقديم الدكتور سامي الدروبي دار اليقظة العربية ، بيروت ط ٢ ، ١٩٦٥ .
- جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ، الانجلو المصرية القاهرة ، دت .
- جويار (ستانسلاس) : نظرية جديدة في العروض العربى ، باريس ١٩٧٧ ، ترجمة المنجى الكعبى ، مراجعة عبد الحميد الدواخلى نسخة مخطوطة لدى الدكتور سعد مصلوح .

- جيروم ستولنيتز : النقد الفني ، ترجمة دكتور فؤاد زكريا مطبعة جامعة عين شمس القاهرة ، ١٩٧٤ .
- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة الدار الشرقية ، تونس ١٩٦٩ .
- حسين نصار (دكتور) القافية في العروض والادب ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٠ .
- حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة الإسلامية ، دار الفارابي ، بيروت ج ٤ ، ١٩٨١ ط ١ .
- الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحسنى حسن عبد الله ، مطبعة الخانجي ، القاهرة ١٩٧٧ .
- الدمنهوري (السيد محمد) : الحاشية الكبرى على الكافي في علمي العروض والقوافي ، مكتبة السيد عبد الواحد الطوبى بمصر ١٣٢٢ هـ .
- زكريا ابراهيم (دكتور) مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦ .
- سعد مصلوح (دكتور) : دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب القاهرة ١٩٨٠ .
- سيد البحراوي (دكتور) موسيقى الشعر عند شعراء ابوللو ، دار المعارف ، القاهرة ط ١ ١٩٨٥ .
- سيد غازي (دكتور) : في اصول التوشيح ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية ١٩٨٦ .
- شعبان محمد اسماعيل (دكتور) ملخص احكام التجويد ، دار الانوار للطباعة ، القاهرة ط ١ ، ١٩٧٩ .
- طومسون (جورج) الماركسية والشعر ، ترجمة ، ميشال سليمان دار القلم ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٤ .
- الطيب تيزيني : مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط ، دمشق ط ١ ، ١٩٨١ .
- عبد الله الطيب المجذوب (دكتور) المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، دار المنخر بيروت ط ٢ ، ١٩٧٠ ، جزءان .
- عبد الحكيم راضي (دكتور) نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي بمصر ١٩٨٠ .
- عبد الحميد الراضي : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، مطبعة العاني ، بغداد ١٩٦٨ .
- عبد الرحمن ايوب (دكتور) اصوات اللغة ط ٢ ، مطبعة الكيلاني بالقاهرة ١٩٦٨ .

- عبد السلام المسدي (دكتور) الأسلوبية والاسلوب نحو بديل السنى في نقد الادب ، الدار البيضاء للكتاب ، تونس ١٩٧٧ .
- عبد العزيز الاهواني : الزجل في الاندلس معهد البحوث والدراسات العربية العالمية القاهرة ١٩٥٧
- عبد العزيز المقالح (دكتور) : ازمة القصيدة الجديدة ، دار الحداثة ، دار الكلمة ، بيروت صنعاء ، ١٩٨١ .
- عبد المحسن طه بدر (دكتور) : حول الاديب والواقع ط ١ دار المعرفة ١٩٧١ . الرواى والارض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٨ ط ١
- عبد المنعم تليمة (دكتور) : مداخل الى علم الجمال الادبى ، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٨ .
- عز الدين اسماعيل (دكتور) : الشعر العربى المعاصر قضاياها وظواهر الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ .
- على عشرى زايد (دكتور) : بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٩
- فوزى منصور (دكتور) : خروج العرب من التاريخ . ترجمة ظريف عبد الله وكمال السيد دار الغارابى . بيروت ١٩٩١ .
- كانتينو : دروس فى علم أصوات العربىة ، ترجمة صالح القرمادى ، الجامعة التونسية تونس ١٩٦٦ .
- كمال ابو ديب (دكتور) : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين بيروت ، ١٩٧٤
- كمال بشر (دكتور) : علم اللغة العام : الاصوات ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٧٥
- مجموعة من العلماء السوفيت ، الجمال فى تفسيره الماركسى ، ترجمة يوسف الحلاف ، دمشق ١٩٦٨ .
- محمد العلمى : العروض والقافية ، دراسة فى التأسيس والاستدارك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ .
- مصطفى جمال الدين : الإيقاع فى الشعر العربى من البيت الى التفعيلة ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ١٩٧٠ .
- مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٩ .
- محمد الهادى الطرابلسى (دكتور) : خصائص الاسلوب فى الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١

محمد بن علي الصبان : شرح على منظومته في علم العروض ، المطبعة بمصر ١٢٨٨ هـ .
محمد عوني عبد الرووف (دكتور) : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، الخانجي
بمصر ، ١٩٧٦ .

القافية والاصوات اللغوية ، الخانجي بمصر ١٩٧٧ .

محمد مندور (دكتور) : في الميزان الجديد ، نهضة مصر ، القاهرة ، دت .
محمد النويهي (دكتور) : الشعر الجاهلي جـ ١ دار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ،
١٩٦٦ .

قضية الشعر الجديد ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٤ م

محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ، بيروت
١٩٥٥ .

محمود الريمي (دكتور) : ترجم وقدم وعلق على حاضرن النقد الادبي ، دار المعارف بمصر
ط ١ ، ١٩٧٥ .

محمود السمران (دكتور) : علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار المعارف بالاسكندرية
١٩٦٢ .

محمود فهمي حجازي (دكتور) : مدخل الى علم اللغة ، دار الثقافة للطبع والنشر ،
القاهرة ١٩٧٦ .

ميخائيل خليل الله ويردي : فلسفة الموسيقى الشرقية ، دون بيانات .

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بيروت ط ٣ ، ١٩٦٧ .

هاشكل بلوك وهير من سالنجر ، الرؤيا الإبداعية ترجمة اسعد حليم ، ومراجعة
الدكتور محمد مندور ، مكتبة نهضة مصر بالقاهرة ، ١٩٦٦ .

هوسر (ارنولد) : فلسفة تاريخ الفن ترجمة ، رمزي عبده جرجس ، مراجعة دكتور زكي
نجيب محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتب والجهزة العلمية ، القاهرة ١٩٦٨ .

هيجل : فن الشعر ، ترجمة جورج طرايش ، دار الطليعة ، بيروت ط ١٠ ، ١٩٨١

يحيى العبد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومانطيقى في لبنان ، دار الفارابي ،
بيروت ١٩٧٩ .

يوسف السيسى : دعوة الى الموسيقى ، عالم المعرفة ، الكويت ، عدد ٤٦ ، اكتوبر
١٩٨١ .

(ب) رسائل غير منشورة :

أحمد كشك : الزحافات والعلل في العروض العربى ، رسائل دكتوراه ، كلية دار العلوم ،

١٩٧٨

حسن توفيق ، شعر السياب ، دراسة فنية رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية
الاداب ، ١٩٧٨ .

السيد محمد البحراوى : الإيقاع في البنية الإيقاعية في شعر السياب ، رسالة دكتوراه ،
مخطوطة ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٤ .

زبيدة ، طالب ، البحث الصوتي عنده ابن جنى ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية
الاداب ، ١٩٧٩ .

علي عيسى زاهد ، موسيقى الشعر الحر ، رسالة ماجستير دار العلوم ، جامعة القاهرة
، ١٩٦٨ .

محسن اطمش : الاتجاهات الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، رسالة دكتوراه ، كلية
الاداب - جامعة القاهرة ١٩٨٠ .

(ج) المقالات :

امينة رشيد (دكتور) : السيموطيقا مفاهيم وابعاد ، فصول القاهرة المجلد الاول العدد
الثالث ابريل ١٩٨١ .

بول باسكادى : البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان ، ترجمة محمد سبيلا ، مجلة آفاق ،
اتحاد كتاب المغرب ، العدد ١٠ يوليو ١٩٨٢ .

حسن حنفى (دكتور) : هيكل والفكر المعاصر ، مجلة الفكر المعاصر ، القاهرة عدد ٦٧
سبتمبر ١٩٧٠ .

حسين مروة : ظاهرة جديدة وخطيرة في الشعر العربي ، الاداب ، مارس ١٩٦٦ .
سلمى الخضراء الجيوسي (دكتور) : الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله ، عالم الفكر
الكويت ، حريفا ١٩٧٣ .

سعد مصلوح (دكتور) : التناسب الزمني بين الحركات القصيرة والطويلة ، دراسة صوتية
معملية في القافية العربية ، غير منشورة .

سيد البحراوى (دكتور) : العروض العربى في ضوء دراسة الاخفش مجلة فصول ،
القاهرة ، مارس ، ١٩٨٦ .

قضية النبر في الشعر العربى ، في كتاب « دراسات في الفن والفلسفة والفكر
القومى » في شرف الدكتور الاهوانى مطبوعات القاهرة ١٩٨٤ .
نحو علم للمروض المقارن ، مجلة ادب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

- الإيقاع في شعر فؤاد حداد ، في كتاب عن فؤاد حداد ، دار الغد القاهرة
١٩٨٧ .
- التضمين في العروض والشعر العربي ، مجلة فصول ، القاهرة ، سبتمبر
١٩٨٥ .
- صلاح عبد الصبور : تجرّبي في الشعر ، مجلة فصول ، القاهرة المجلد الثاني : العدد
الأول ، أكتوبر ١٩٨١ .
- عبد الجبار عباس ، بلند الحيدري ، الآداب ، مارس ، ١٩٦٩ .
- عبد الكريم مجاهد عبد الرحمن (دكتور) : الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني
مجلة الفكر العربي ، بيروت عدد ٢٦ ، مارس ١٩٨٢ .
- عبد المحسن طه بدر (دكتور) : حركات التجديد والتطور في كتاب « حركات التجديد في
الادب العربي » ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٩ .
- عز الدين اسماعيل (دكتور) : مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ، فصول يوليو
١٩٨١ .
- فاطمة المحجوب (دكتور) علم اللغة ودراسة مجلة الثقافة ، القاهرة ، مايو ١٩٧٦ .
- كمال ابو ديب (دكتور) : الانساق والبنية ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .
- مصطفى جمال الدين : ظاهرة التدوير في القصيدة المعاصرة ، مجلة الرابطة ، النجف
العراق ، عدد ١ مارس « آذار » ١٩٧٥ .
- محمد مندور (دكتور) : الشعر العربي غناؤه ، انشاده ، اوزانه ، مجلة كلية الآداب ،
جامعة الاسكندرية ، ١٩٤٣ .
- محمود الربيعي (دكتور) : لغة الشعر المعاصر نموذج تطبيقي ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .

٢ - مراجع اللغات الأجنبية :

١ - الكتب :

- Abdel Mallek, Zaki, N.: Towards a New Theory of Arabic prosody.
مجلة اللسان العربى المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة ٨١/٨٠ .
- Attridge, Derek, *The Rhythms of English poetry*, Longman, London & New Work, 1981.
- Badawi, M.M. *A critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge university 1985.
- Bakhtine, Mikhail, *Le marxisme et la philosopgie du Language*, pr. f. R. jakobson ed. Minuit, paris, 1977.
- Barabash, yuri, *Aesthetics and poetics*, progress publ., Moscow 1977.
- Berque, jacques, *Langages arabes au present*, Gallimard, paris, 1974.
- Bencheik, Jamal Eddine: *poetique Arabe*, Anthropas, paris, 1975.
- Cassirer, Ernst, *Language and Myth*, Transl. by S.- K. Langer, Dover publ. inc. New York, 1953.
- Chapman, Raymond, *Linguistics and Literature*, Little field, Adams & co., Totowa, New jersey, 1973.
- Chatman, Seymour *A Theory of Meter*, Mouton & co., London 1965.
- Cohen, Jean, *Structure du langage poetique*, Flammarison, paris 1966.
- Culler, jonathan, *structuralist poetics*, Routledge & Kegan paul, London 1975.
- Erlich., V. *Russian Formalism History- Doctrine*, Mouton & Co., paris-The Hauge 1955.

- **Fraser, G.S., Meter, Rhyme and free verse, the Critical idiom, 8 - First publ. Methum B co ltd. London, 1970.**
- **Free man, Donald c., Linguistics and Literary style Cōp. Holt, Rinehart and Winston, Inc. U.S.A., 1970.**
- **Fussell, Paul, Poetic Meter and poetic Form, Random House, New York, 1979.**
- **Cross, Harvey, The Structure of Verse, Modern Essays on Prosody, Fawcett publ. inc., New york, 1966.**
- **-----, Sound and Form in Modern poetry, University of Michigan, U.S.A. 1973.**
- **Khrapchenko, M. The Writer's creative individuality and the Development of Literature, Progress publ., Moscow, 1977.**
- Mateejka, Readings in Russian poetics Ed. by Ladislave Matekja and Krystyna popraka M.I.T., U.S.A. 1971.**
- **Miller, G., Language and Communication, New York, Torinto, London, 1963.**
- **Morris, Charles, Foundations of the Thoery of signs, Vol. i, Number 2. University of chicago press, chicago and London, 1970.**
- **Murray, Gilbert, the classical Tradition in poetry, Vintage Books, New York, 1977.**
- **Pekelis, V. Cybernetics A to z, Transl. from the Russian by M. Samokhvalov, Mir publ. Moscow 1974.**
- **Raysar, Word Worth & Coleridge Selected Critical Essays, Ed. Thomas M. Raysar, Appleton. Century Crobts, inc. New York, 1958.**
- **Reeves, james Unerstanding poety, Heinemann, London, 1965.**
- **Koch, Walter, A., Recurrence and a three-model approach to poetry, Mouton & co. The Hague, paris, 1966.**
- **Lane, introduction to structuralism Ed. and intr. by Michael Nane Basic Books, inc., publ. New York, 1970.**
- **Lanz, Henery, 'The physical Basis of Rime Stanford University press, CaliforniaHumphrey Milford, London, Oxford University press. 1931**

- **Lemon, Russian Formalist criticism**, Four Essays, Transl. and with an intr. by T. Lemon and Marion J. Reis University of Nebraska press, U.S.A. 1965.
- **Lotman, youri, Analysis of poetic Text** Ed. and transl. Barton johnson, (op Ardis/ Arbor, U.S.A., 1970.
- **Lyons, New Horizons Linguistics** Ed. by john Lyons penguin Books, England 1970.
- **Todorov, Theorie de la Litterature, Textes des Formalistes Russes**, Ed. et Trad. Tzvetan Todorov seuil. paris, 1965.
- **Tynianov, jouri, Le vers lui- meme** U.G.E., paris 1977.
- **Valery, paul, Oeuvres, T.I. la pleiade** Gallimard, paris, 1957.
- **Wilson, Katharine, Sound and Meaning in English poetry**, Jonathan cape, London and Toronoto 1930.

٢ - مقالات .

- **Bohas, Georgas, La metrique Arabe classique**'' in *Linguistics*, 140, 1974.
- -----, **watid, Definitions, discussions et perspectives**'' in *Analyses, Theories*, I. 1980.
- -----, **''Metrique Arabe, Remarques**'' chapiers d'etudes Arabes et islamiques, paris, N. 2/3, 1977.
- **Goldmann, Lucien, ''Introduction aux premiers ecrits de George Lukacs**'' . In G. Lukacs, *La theorie du roman*. Ed. Gonthier, paris, 1963. Extr. des Temps Modernes, 195, 1962.
- **Rewar, Walter, ''Cybernetics and poetics**'' *The Semiotic information of poetry*, in *Semiotica*, 25, 1979.
- **Wel L, Gotthold, in The Encyclopeda of islam** New Edition, Leiden-London, Brill-Luzac, 1966.
- **Weirather, Randy, The Language of prosody**'' in *Language and style*. Vol. XIII, No 2, 1980.

٣ - دوائر معارف ومراجع :

- Abrams, M.H. **A Glossary of Literary Terms** Rinehart and Winston, inc., U.S.A., 1971.
- Butler, Christopher, & Fowler, Alastair, **Topics in Criticism**. London Group Limited, London, 1971.
- -----, **Encyclopaedia of Literature**. Ed. by steinberg. Cassell & Co. Ltd. London, 1953.
- Liberman, M.M. & poster, Edward scott, **A Modern Lexicon of Literary Terms**, Foresman & Co., U.S.A. 1968.
- -----, **Princeton Encyclopadia of poetry and poetics**, Ed. Alex. Preminger, princeton, New-Jersey, 1974.
- -----, **Encyclopaedia Britannica**, U.S.A., 1966.



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

فهرس

| | |
|-----|--------------------------------------|
| ٣ | ● اهداء |
| | ○ مقدمة |
| ٥ | ● في ضرورة انتاج معرفة علمية بالعروض |
| | ● القسم الأول : |
| | العروض العربى |
| ١١ | ● محاولة لانتاج معرفة علمية |
| | ● الفصل الأول : |
| ١٣ | ● تأسيس العلم |
| | ● الفصل الثانى : |
| ٣٥ | ● الأوزان |
| | ● الفصل الثالث : |
| ٦١ | ● التغيرات الأصل والفرع |
| | ● الفصل الرابع : |
| ٨٥ | ● القافية |
| | ● القسم الثانى : |
| ٩٥ | ● مقدمة : |
| | نحو منهج معاصر لدراسة الايقاع |
| ٩٥ | ● فى الشعر العربى |
| | نحو منهج معاصر لدراسة الايقاع |
| ١٠٧ | ● فى الشعر العربى |
| | ● نماذج تطبيقية : |
| ١٤٥ | ١ - لانى غريب لبدر شاكر السياب |
| | ٢ - نموذج من العامية المصرية |
| ١٦٠ | ● الحلزونة لفؤاد حداد |

. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الأيداع بدار الكتب ٧٥٦٩ / ١٩٩٣

I.S.B.N. 977-01 - 3655- 4

العلاقة بين العروض وإيقاع الشعر العربى ، هى موضوع هذا الكتاب . وهى علاقة تناوبها التماثل والتناقض عبر الفترات المختلفة لتاريخ الشعر العربى منذ الجاهلية وحتى الآن . غير أن الكتاب يكشف أن التماثل لم يكن — فى أية لحظة — هو السمة الوحيدة لهذه العلاقة ، بقدر ما كان الصراع والتناظر فى داخل هذه السمة الظاهرية . ولذلك فإنه يحاول أن يكشف عن الخصائص الفنية والمعرفية التى حالت بين العروض وبين التماثل الكامل مع إيقاع الشعر العربى ، وهى خصائص نتجت عن المكونات الفلسفية التى كانت فى خلفية واقعية .

هى محاولة إذن لتقديم منظور بديل فى التعامل مع التراث : بديل يسعى لإنتاج معرفة علمية مستندة إلى الشعر العربى قديمه وحديثه ، مع دراسة تطبيقية ممتعة ومفيدة لبعض النصوص الحديثة .

والباحث استاذ مرموق فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب — جامعة القاهرة — وناقد له إسهاماته الممنوعة فى حياتنا الثقافية .